المركز القومى للترجمة



معالم الثقافة الأمريكية

تحرير

هينيج كوهين

ترجمة

نبيل راغب

ميراث الترجمة

1654

معالم الثقافة الأمريكية

مجموعة دراسات لنخبة من أساتذة الجامعات الأمريكية

المركز القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

سلسلة ميراث الترجمة
المشرف على السلسلة : مصطفى لبيب

- العدد: 1654
- معالم الثقافة الأمريكية: مجموعة دراسات لنخبة من أساتذة الجامعات الأمريكية
- هينيج كوهين
- نبيل راغب
- 2010

هذه ترجمة كتاب:

Landmarks of American Writing

Edited by: Henning Cohen

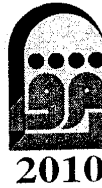
شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo.
E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com **Tel.:** 27354524 - 27354526 **Fax:** 27354554

معالم الثقافة الأمريكية

مجموعة دراسات لنخبة من أساتذة الجامعات الأمريكية

تحرير: هينيج كوهين

ترجمة: نبيل راغب



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

كوهين، هينيج
معالم الثقافة الأمريكية - مجموعة دراسات لنخبة من أساتذة الجامعات الأمريكية/ تحرير: هينيج كوهين؛ ترجمة: نبيل راغب.
القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠
٥٠٠ ص؛ ٢٤ سم
١- أمريكا - الأحوال الثقافية
(أ) كوهين ، هينيج (محرر)
(ب) راغب ، نبيل (مترجم)
(جـ) العنوان ٣٠١,٢٠٩٧٠

رقم الإيداع ٢٠١٠/١٦٦٧١
الترقيم الدولى I.S.B.N 978 - 977 - 704 - 256 - 7
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

مقدمة المترجم

لا أخفى على القارئ العربى حيرتى فى ترجمة عنوان هذا الكتاب : Landmarks of American Writing وهى الحيرة التى جاءت نتيجة لمحاولتى تقديم مفهوم محدد وشامل لكلمة Writing كما يقصدها الأستاذ هينيج كوهن الذى أشرف على تحرير هذه الدراسات التى يحتويها هذا الكتاب : فالمعنى الحرفى لكلمة Writing هو الكتابة أو التأليف ، ولكننى وجدت أن عنوان الكتاب بالعربية سيفتقر إلى اللياقة اللغوية لو قمت بترجمته إلى « معالم الكتابة الأمريكية » أو « معالم التأليف الأمريكى » ، كما أننى وجدت أنه سيفتقر إلى الدقة والشمول إذا ترجمته إلى « معالم الفكر الأمريكى » ؛ لأن الكتاب يحتوى على الفكر كما يحتوى على الفن وغيره من فروع المعرفة الإنسانية : فبالإضافة إلى المسرح والشعر والرواية والقصة القصيرة والموسيقى والمعمار – نجد السيرة الذاتية والتاريخ وتسجيل رحلات الكشف والفلسفة والسياسة والاقتصاد والاجتماع وفقه اللغة . وغير ذلك من العوامل الثقافية والحضارية التى شكلت الشخصية الأمريكية .

فهذا الكتاب لم يقتصر على تحليل الفكر المجرد أو الفنون النظرية أو العلوم البحتة فقط ، بل ربط بين كل هذه العناصر محاولاً فى النهاية بلورة الشخصية الأمريكية سواء على المستوى النظرى أو المستوى العملى .

والشخصية القومية لأى شعب فكر كما هى سلوك يعبر عنه . ومن ثم وجدت أن ما يقصده الأستاذ هينيج كوهن بكلمة Writing هو الثقافة الأمريكية ؛ كما دونت من خلال الكتب التى ألفها هؤلاء الرواد والتى دارت حولها دراسات هذا الكتاب ومقالاته . لذلك آثرت أن تكون ترجمتى لعنوان الكتاب هى « معالم الثقافة الأمريكية » لما يحمله مفهوم الثقافة من شمول وموسوعية بين طياته .

ولعل القارئ العربى يسمح لى بهذا التصرف ، لأن الترجمة نقل للمعنى ، وليست نقلا للحرف . والهدف الأساسى من هذه الترجمة هو نقل المعانى والأفكار التى نتجت عن التجربة الأمريكية بكل أبعادها وتناقضاتها إلى الفكر العربى المعاصر لعله يستفيد بأبعادها المتعددة الإيجابية ويتفادى من تناقضاتها المتنوعة السلبية ؛ فالتطور الحضارى يأبى الانغلاق على ذاته . ويعتمد فى انطلاقه على الاتصال الحر المباشر بين مختلف ثقافات عالمنا المعاصر

د . نبيل راغب

مقدّمة

تستعمل كلمة مَعْلَم فى الأصل للشىء الذى يفصل بين خطوط الحدود ، سواء كانت هذه الحدود فاصلة بين ممتلكات الإنسان والآخرين أو بين مختلف الأمم . بهذا المعنى يمكن تطبيق هذا التعريف على الشخصية القومية للأمة : فهو تعريف مناسب لمعنى « معالم الثقافة الأمريكية » الذى يشمل المواد ذات الأصل الأدبى أو الشبيه بالأدبى ، وآثار ذلك على الفنون والعلوم والمجتمع داخل الحدود . وبناء عليه فإن كلمة معالم تستخدم أيضا بين البحارة لتحديد الشىء الذى يميز اليابسة ، ومن ثم يمكن الاعتماد عليه كمرشد فى الملاحة ؛ كذلك تعالج فصول هذا الكتاب أعمالاً ذات وزن وقيمة ودلالة جعلتها من البلورة والوضوح والتحديد بحيث يمكن أن تقوم بتحديد مسار التطور القومى . وإذا نظرنا إلى الاصطلاح « مَعْلَم » فى ضوء أكثر حداثة وشيوعاً فإنه يعبر عن الحدث أو المرحلة التى تشكل نقطة تحول فى التطور التاريخى : أى نهاية شىء وبداية شىء آخر . والمقالات التالية تدور حول نقاط التحول هذه فى التاريخ الأمريكى .

أما كلمة Writing التى اخترتها فى العنوان فقد قصدت إليها قصداً بسبب شمولها لكل الأنشطة الثقافية تحت هذا العنوان تنضوى كل الأشكال الأدبية التقليدية مثل الرواية والقصة القصيرة والشعر والمسرح ؛ كما تنضوى تحته أعمال لا تمت للأدب بصلة مثل السيرة الذاتية والتاريخ وتسجيل رحلات الكشف والفلسفة والسياسة والاقتصاد والاجتماع وفقه اللغة .

وذلك على الرغم من استخدام هذه العلوم لأساليب الأدب ومناهجه على سبيل الحصول على أسلوب أكثر فاعلية وتأثيراً فى القارئ . لذلك فإن شمولية كلمة Writing تمنحنا مدى واسعاً فى اختيار الأشكال والمضامين وفى الوقت نفسه تركز على الخصائص الأدبية لهذه الفروع من المعرفة . نحن نقرأ الأدب كأدب وكتاريخ فى الوقت نفسه ؛ كما نقرأ التاريخ كتاريخ وكأدب . باختصار فإن تأثير حركة الدراسات الأمريكية قد امتد ليلقى الأضواء المركزة على أهمية فحص الثقافة وتحليلها ككل من وجهات نظر متعددة : الثقافة كنظام متكامل للحياة له من الفوائد العملية ما يمنح هذه المحاولة شمولاً وتنوعاً ، أما الهدف من الترتيب التاريخى للفصول - ابتداء من الفترة الاستعمارية حتى الماضى القريب - فيرمى إلى استعراض هذه الثقافة فى أبعادها التاريخية .

يبقى أمر أو تساؤل قد يحتاج إلى بعض التوضيح : لماذا وقع الاختيار بالذات على هذه النماذج الثانية والثلاثين من الثقافة الأمريكية ؟ لماذا اخترنا على سبيل المثال روايتى «رجل الثقة» لميلفيل و «مغامرات توم سوير» لمارك توين على الرغم من أنهما تأتيان فى الدرجة الثانية بعد أعمالهما الشهيرة ؟ لماذا اخترنا وليم جيمس وليس تشارلز بيرس ؟ لماذا تركنا مجالى التعليم والدين دون إيراد أمثلة لهما ؟

مثل هذه التساؤلات يمكن الرد عليها بأن رواية «رجل الثقة» مثلاً أقل شهرة من «موبى ديك» على الرغم من أنها تستحق أن تنال شعبية أكثر منها ، وخاصة فيما يتصل بروحها الأمريكية المرتبطة بزمن معين . وينطبق الوضع نفسه على «توم سوير» التى ارتبطت أكثر بأدب الأطفال على حين ارتفعت «مغامرات هاكلبرى فن» إلى مستوى الأدب الكلاسيكى العالمى ؛ لذلك تحتاج الأولى إلى إعادة الاعتبار إليها .

لكن الإجابة الشافية عن هذه التساؤلات تكمن فى وجود معالم أخرى للفكر الأمريكى تبرز كملامح ضخمة ومميزة للآفاق التى بلغتها الروح القومية والإنجازات الخلاقة للأمة : بما تحويه من غايات وسبل ، وبما تحدده من تحولات فى مسار التقدم التاريخى ، من هنا كانت هذه المجموعة من المقالات تشكل بأسلوبها الخاص نوعاً من معالم الثقافة الأمريكية .

وكانت هذه المقالات قد أعدت أصلاً لإذاعة صوت أمريكا ؛ لكى تقدم على هيئة محاضرات لجمهور المستمعين فى الخارج من خلال مسلسلاتها الجماهيرية .

هينيج كوهن

المحتويات



نورمان س . جرابو

يعمل نورمان س . جرابو أستاذاً للإنجليزية بجامعة كاليفورنيا . قام بالتدريس فى بيركلى منذ عام ١٩٦٣ . قبل ذلك كان مدرساً بجامعة ميشيجان . وقد حصل الأستاذ جرابو على درجتى الماجستير والدكتوراه من جامعة كاليفورنيا فى لوس آنجيلس .

كتب ثلاثة مؤلفات عن « إدوارد تيلور » القس والشاعر البيورتانى الأمريكى ؛ كما شارك راسل ب . ناى فى جمع مختارات تحت عنوان « الفكر والثقافة فى أمريكا » .

ومن بين مقالاته الكثيرة التى نشرتها له الصحف الأدبية نجده خصص الكثير منها لدراسة إدوارد تيلور .

حصل الأستاذ جرابو على الزمالات الآتية : مكتبة فولجر المتخصصة فى شكسبير عام ١٩٥٩ ، وقسم أبحاث اللغة الإنجليزية بجامعة ولاية ميشيجان عام ١٩٦١ ، ومعهد فرانك ل . ويل لأبحاث الدراسات الإنسانية والدينية عام ١٩٦٤ ، والجمعية الدينية فى التعليم العالى منذ ١٩٦٧ حتى الآن ، وكرسى الأستاذية فى الدراسات الإنسانية بجامعة كاليفورنيا فى عامى ١٩٦٧ - ١٩٦٨ .

(١) وليم برادفورد : **عن مزارع بلايموث**

بقلم : نورمان س . جرابو

من الطبيعى بالنسبة لأمة ولدت بعد ثورة ناجحة ومستمرة أن تحتفى أولاً بأبطالها ، ثم تقوم بتخليدهم فيما بعد . هل هناك غرابة إذن فى أن يتتبع الأمريكيون مثلهم العليا ابتداء من فترة الثورة الأمريكية فى أواخر القرن الثامن عشر؟ أو هل يتحتم عليهم الاستمرار فى دراسة وكشف الكتابات التى خلفتها تلك الفترة الحاسمة فى تكوين الأمة ؟ نجد بنجامين فرانكلين وتوماس جيفرسون وجيمس ماديسون وألكسندر هاميلتون وجورج واشنطن وجون آدامز رجال دولة ورجالا لهم شأنهم : فقد قاموا ببناء أمة جديدة وهندستها . لم يضعوا فقط دستور الأسلوب الجديد فى الحياة بل وضعوا أيضاً أحلامهم فى كلمات ، كما وضعوها موضع التنفيذ .

أما عن المثل العليا التى تجسدت فيهم وقاموا بتعليمها للأجيال - مثل حكومة القوانين لا حكومة الأشخاص ، والتخلص من كل أشكال الطغيان ، ومزايا المنافسة فى حدود العلاقات الإنسانية سواء على المستوى السياسى أو الاقتصادى – فهذه المثل العليا قد يصعب الإحساس المباشر بها فى الحياة الأمريكية المعاصرة ؛ كما صيغت أصلاً ، لكن سيطرتها على الشخصية الأمريكية مازالت مستمرة وراسخة : لقد ساعدت على خلق الصورة التى يبرزها الأمريكيون للعالم ؛ كما يبرزونها لأنفسهم ؛ هذه الصورة مزيج من الصلابة ، والتفكير العملى ، والمنافسة ، والثراء ، والخيرية ، والحنو الإنسانى (إن أمكن ذلك) . أما النجاح فيأتى على قمة

هذه الملامح لدرجة مثيرة للأعصاب فى أغلب الأحيان !

هناك جانب آخر من الشخصية الأمريكية ، جانب دفين مثل النواة داخل ثمرة الخوخ ، وربما لايقل عنها صلابة وصموداً . ويبدو أنه من السهل على غير الأمريكيين أن يتتبعوا هذا الجانب أفضل من الأمريكيين أنفسهم . وسواء كان انطباعهم مرتبطاً بالإثارة أو الاشمئزاز أو بمجرد الدهشة – فهم يسجلون الكبرياء والرضا عن النفس اللذين عُرِف بهما الأمريكيون . إنهما ليس الفخر والقناعة بالنجاح المادى ، بل هما إحساس بالتعالى الأخلاقى الذى يكمن خلف النجاح ويبرره . ربما تجاهل المرء هذا الجانب من الشخصية الأمريكية ، أو ربما مدحه أو ذمه ، لكن يظل – وغالبا فى اللاوعى – قوة متحكمة ومشكلة للشخصية الأمريكية . إنها قوة وليست مجرد خاصية بحيث تبرز فى كل شىء ابتداء من الغزو الأمريكى للأراضى الغربية فى القرن التاسع عشر حتى خطابات جون ف . كينيدى السياسية حول الحدود الجديدة والتى تنادى بأن الأمريكيين يشكلون أمة غير عادية ، على عاتقها مهمة تاريخية عظيمة ، ومقدر لها أن تحقق أجمل الأحلام التى راودت البشرية !

لكن هذه الفكرة لا تنتمى إلى قادة ثورتنا ، إنها تنتمى أكثر إلى القرن السابق لهم حين نجد التعبير الكامل والفصيح عنها فى واحد من أكثر الوثائق غرابة وإثارة فى تاريخ الفكر الأمريكى . إنها كتاب «عن مزارع بلايموث» لوليم برادفورد . لا يكمن وجه الغرابة فى التاريخ العجيب الذى سجله فحسب ، بل فى عدم إمكان نجاحه ككتاب تاريخ . يرجع هذا إلى كونه مؤرخاً معاصراً يكتب من داخل حدود عصره . ومع ذلك فقد نجح ، لأن سرده التاريخى ظل المرجع الأساس لتلك الفترة لمدة ثلاثة قرون متتالية ، وهذه ظاهرة من الندرة بمكان !

يبدو عدم إمكان النجاح أيضاً فى أنه فرض على نفسه تجسيد مبادئ تلك الفترة وقيمها بدقة لدرجة أنه منحها تلك القوة الأسطورية التى ترسبت فى ضمير الأمة ووجدانها .

أضف إلى ذلك أنه كان مجرد صبى ريفى علم نفسه بنفسه ، ثم نفى من موطنه على حد قوله إلى «برية مهجورة مرعبة» حيث شاءت الصدف أن يصبح زعيماً لحفنة من المنبوذين اجتماعيًّا ، كل هذا يجعل من إمكان النجاح استحالة ، ومع ذلك استطاع أن يجعل من كتابه قطعة من وجدان الأمة !

ولد وليم برادفورد فى يوركشاير بإنجلترا عام ١٥٩٠ حيث تربى فى قرية أوسترفيلد[١]

الصغيرة . فى صباه المبكر تأثر إلى حد كبير بالعظات التى كان يلقيها أحد التطهريين الراديكاليين فى قرية سكروبى المجاورة . وفى عام ١٦٠٨ هرب من غضب سلطات الكهنوت وانضم إلى جماعة التطهريين الهاربين إلى الأراضى الواطئة . قضى بعض الوقت فى أمستردام ، ثم أمضى فترة أطول فى لايدن . انضم برادفورد إلى حركة الكفاح من أجل الحفاظ على المبادئ الدينية النقية من الثقافة الغربية المدسوسة عليها . وقد نجح فى هذا المجال إلى حد لا بأس به . اشتغل بتجارة الأنسجة ، وبالاعتماد على ميراث حصل عليه من إنجلترا استطاع أن يشترى منزلاً وأن يتزوج .

فى عام ١٦١٧ أصبح من الواضح أن الإقامة المستقرة فى هولندا أصبحت مستحيلة بالنسبة لهذه الجماعة عندما بلغت الهدنة الطويلة نهايتها : فقد بدأ كل من الهولنديين والإنجليز فى الإحساس بالخوف من اندلاع الحرب ، وخاصة عندما كشفت المجادلات العقائدية عن المبادئ الدينية المختلفة التى يعتنقها أتباع كالفن من الإنجليز الفارين بعيداً عن بلادهم . ساعد هذا على تأكيد الفوارق بينهم وبين جيرانهم مما ضيق الخناق على جماعتهم وخاصة أن كبار السن منهم كانوا قد مرضوا أو ماتوا بسبب العمل الشاق أو الفقر على حين أن الأجيال الجديدة نشأت لتكتسب لغة أجنبية ، وكذلك العادات والخطايا . لم يكن أمامهم أى اختيار إلا أن ينفصلوا عن هذه الظروف الطاغية . وبمنتهى الاعتماد على أنفسهم وبالمساعدة المادية من إنجلترا بدءوا فى تجهيز سفينتين «سبيدويل» و «ماى فلاور» لكى يعبروا بهما المحيط إلى ذلك العالم الجديد الذى لا يعرفون عنه إلا القليل ، ويطلقون عليه اسم أمريكا .

لم يكن الانفصال أو الانعزال صفة جديدة لهؤلاء القوم ، بل أصبح المبدأ الرئيسى بينهم وكان السبب – إلى حد كبير – فى السلوك الذى اتبعوه والصعاب التى قابلوها . كانوا يمثلون منتهى الآراء المتطرفة بين الإنجليز البروتستانت الذين آمنوا بأن الإصلاحات الكنسية منذ عام ١٥٣٠ لم تتقدم بالسرعة المطلوبة ، ولم تصل إلى المدى المرغوب . . كان مثلهم الأعلى يكمن فيما افترضوه من الوضع الذى ساد الكنائس المسيحية البدائية فى القرون الثلاثة التى تلت المسيح . كانوا جماعات دينية مستقلة تؤمن بأن الله قد حل فى قلوبهم بكل رحمته وخلاصه من خلال العلامات التى اختبروها بأنفسهم . هذه الجماعة لا تتكون فى نظرهم إلا بالاعتماد على تناول الأسرار المقدسة معاً ، أما من يتناول هذه الأسرار مع الآخرين خارج الجماعة فسيفسد

هذا نقاء عبادة الله ، وربما لوث هذا كل المقدسات الحقيقية .

وبعد عام ١٦٠٠ نادى هؤلاء التطهريون بصورة متزايدة بأنهم لا يستطيعون ممارسة طقوس العبادة فى الكنيسة الإنجليزية ، بل يرفضون الزعامة الروحية للملك . وبرفضهم أداء الواجبات الروحية أو الزمنية للكنيسة المرتبطة بالدولة فإنهم خرقوا كلاً من القانون الكنسى والقانون المدنى ، وقد حوكموا على فعلتهم تلك . وقالوا : إنهم عوقبوا بالفعل .

وبالإضافة إلى ذلك فإن استمرارهم فى التأكيد العلنى بأن كنيسة إنجلترا ليست الكنيسة الحقيقية ، وبإعلان انفصالهم عنها لم يشعل هذا غضب السلطات ضدهم فحسب ، بل غضب كل الذين أحسوا بالمهانة الروحية من جراء هذا الإعلان .

هنا تكمن جذور إحساس الأمريكيين بالتفرد والخصوصية من خلال الإيمان بكل قيم الحق النابعة من صلتهم المباشرة بالله ، وهو إيمان لا يحتاج فى نظرهم إلى أى براهين ملموسة .

ولا غرو فقد قوبلوا بالخداع وسوء الطالع فى المفاوضات التى قاموا بها من أجل رحلتهم البحرية . ولا غرو أيضاً فى أنهم ظلوا على شجاعتهم وإصرارهم من أجل إتمامها .

فى نوفمبر عام ١٦٢٠ وبعد خمسة وستين يوماً شاقاً فى البحر وقف اثنان بعد مائة مسافر فقط على سطح السفينة استعداداً للرسو فى كيب كود فى نيو إنجلاند ، وقف الرجال والنساء والأطفال ورجال الدين والأجراء الغرباء[٢] يحملقون بنظرات ممزوجة بالارتياح والرعب إلى الساحل الكئيب البارد . كانت أول إقامة دائمة فى التاريخ المعاصر للولايات المتحدة . فى السنة التالية قضى الموت على نصف عددهم ؛ وكان برادفورد قد بلغ الحادية والثلاثين من عمره ، وانتخب حاكماً للبقية الباقية منهم . وهو المنصب الذى ظل يحتله ثلاثاً وثلاثين سنة متصلة مع بعض فترات عرضية من الراحة والاستجمام .

وإذا كان هؤلاء الحجاج – كما أطلق عليهم برادفورد – قد بدءوا هذه البداية المأسوية فإنه من المحتمل ألا تسوء الأمور عن هذا الحد : أى يمكن أن تتحسن ، لكن السنوات العشر التالية لم تشهد فقط تحسناً ، بل صعوبات جمة أيضاً. تمثلت هذه الصعوبات فى السأم الذى أصاب مؤيدى الحجاج فى كل إنجلترا وهولندا ، وأثر من ثم على مساعداتهم ، كما تمثلت فى خيانة وغباء الوكلاء الذين يقيمون على تصريف مختلف الأمور : فى المحصولات الفاسدة ، وإشعال الحرائق ، والزلازل ، والزوار الهاربين من القانون ، وأرباح الربا الفاحش على المبالغ المقترضة ، وتهديدات الهنود ، وهجمات التجار المارقين ، والموظفين الذين لا يقيمون للأخلاق

وزناً ! كل هذا ضاعف من الصعوبات الطبيعية التى تمثلت فى مجموعة قليلة من البشر يعيشون على مدى شاسع يبلغ ثلاثة آلاف ميلٍ من البرارى فى اتجاه واحد يقابله الامتداد نفسه للمحيط فى الاتجاه الآخر .

وبرغم هذه الصعوبات استطاعت المستعمرة الصغيرة فى نيو بلايموث أن تقف على قدميها فى عام ١٦٣٠ ، وأن تظهر كل الأدلة على النجاح والازدهار : فقد وضع ميثاق احترمه الجميع ، وأزيحت الديون الضخمة ، واستقرت الأوضاع الاقتصادية نسبياً ، وجاءت الأخبار عن هجرات ضخمة للتطهريين تحت قيادة جون وينثروب وصلت بالفعل إلى خليج ماساتشوستس الذى لا يبعد عنهم بأكثر من خمسين ميلاً .

هكذا أثبتت بلايموث وجودها الراسخ بحيث بدأت تتطلع بارتياح إلى مستقبل مزدهر ومفيد لأنه بينما تميزت مستعمرة خليج ماساتشوستس بالتنظيم الدقيق والتمويل المستقر — استطاعت بلايموث أن تقدم لها الميزة التى أسماها برادفورد « بالتجربة الرائدة الخطيرة » ، لكن هذا الحدث بالنسبة لبرادفورد لم يولد فى نفسه آمالاً عظاماً فى المستقبل . بل يبدو أنه أحس أن محاولات الهجرة قد آن لها أن تنتهى . والدليل على ذلك أنه جعل من تلك السنة مناسبة لكى يكتب فيها مذكراته ، وبمنتهى الحرص قام بتجميع كل الوثائق فى تسلسل سردى منظم لكن يبدو أن إحساسه الدفين كان يتنبأ بالمستقبل عندما قام بتسجيل المذكرات وجمع الوثائق ، إذ إن السنوات العشر التالية شهدت موجات من المهاجرين الإنجليز ؛ كان معظمهم من التطهريين ، لكنهم لم يكونوا انفصاليين . وتضخم سكان خليج ماساتشوستس لدرجة أن مستعمرتهم ابتلعت فى النهاية نيوبلايموث [٣] .

لم تكن الكتابة عبئاً جديداً تماماً على برادفورد ، فإن وصفه لعملية الإقامة نفسها فى عام ١٦٢٠ الذى طبع فى إنجلترا عام ١٦٢٢ [٤] ، كان من ضمن واجباته كحاكم : كان عليه أن يصف للمستثمرين الإنجليز الصعوبات والنجاحات التى صادفتها مزارع بلايموث ؛ كما كان عليه أن يدافع عن سياسة المستعمرة وتصرفاتها ضد سلسلة من الهجمات المتنوعة . لقد علمته التجربة ضرورة الاحتفاظ بتقارير دقيقة ومحددة لأن الفشل فى هذا المهمة لم يكن يعنى سوى الخسائر الفادحة ، لكن واجبه العملى لم يكن مسئولاً سوى مسئولية جزئية عن حرصه الدقيق فى مثل هذه الأمور .

كان برادفورد رجلاً متديناً بعمق ، مؤمناً بأن الله قد اختاره لقيادة عشيرته المفضلة ، كان

يدرك أنه فى المستقبل الباهر القادم يوماً ما – سيحكم الآخرون على خدماته ؛ لذلك حرص على أن تواجه تقاريره وكتاباته الروحية فحصاً على مستواها الروحى نفسه .

ومثل سكان نيو إنجلاند الذين أصبح من العسير حصرهم من بعده ، والذين حرصوا على تسجيل حياتهم فى مذكرات ويوميات وكراسات وسير ذاتية وسير للآخرين – كتب برادفورد مذكراته بأسلوب مباشر وسلس بحيث ضرب لهم المثل الذى يمكن أن يحذوا حذوه .

وعلى الرغم من انشغاله بالشئون التجارية والدينية – فإنه أدرك أن تجربة قومه فى البرية كانت هامة بالنسبة لمجرى الأحداث ، وأن دلالتها التاريخية الضخمة كانت فى حاجة إلى الذيوع والانتشار ، وأنه كان فى أفضل موقع يمكن أن يحكى منه القصة .

وباختصار فإن وليم برادفورد قد آلى على نفسه بوعى كامل أن يسجل التاريخ لا أن يقوم بمجرد المحافظة على الوثائق والمذكرات .

وبمنتهى التواضع وإنكار الذات أعلن برادفورد مضمونه فى العنوان البسيط « عن مزارع بلايموث » ، ثم حدد تحته أهدافه بمنتهى الأمانة والوقار والصراحة عندما قال :

« إنه أولاً عن الموقف والدوافع التى أدت إليه ، وهو الذى يعنينى أن أحكى أسراره . لذلك يجب أن أبدأ من الجذور الأولى ، وكيف ازدهرت فيما بعد . سأشرح الأمور بأسلوب حرصت على أن يكون فى منتهى البساطة والوضوح . فهدفى الوحيد أن أصل إلى جوهر الحقيقة فى كل ما أسرده ، على الأقل بالقدر الذى يمكننى حكمى المتواضع من أن أحققه[٥] . »

كان إحساسه بأن الحقيقة ذات جوهر بسيط – مهماً جداً ؛ لأنه ساعده على إيجاد مفهوم محدد للتاريخ ومرتبط فى الوقت نفسه بمعنى الإيمان عنده . لم يكن هذا الإحساس غريباً على برادفورد ؛ كما أوضح بالتفصيل فى الفصل الأول من كتابه . إن التاريخ عنده صادق وحقيقى إذا تجلت فيه إرادة الله العليا من خلال أفعال الرجال وتصرفاتهم. وكل التسلسل الزمنى ليس سوى التقدم نحو هدف مسبق يكمن فى المجال الروحى واللازمنى ، وهو الهدف الذى يسعى إليه كل إنسان بل كل الجنس البشرى مضافاً إليه الطبيعة . إنه موقف كامل وتام وغير قابل للتغيير ، لكن مفهوم التاريخ كقوة تقدمية أو حج للبشر إلى الدولة المقدسة قد تعقد بسبب مفهوم الصراع الذى خبره الحجاج عندما منعتهم من الوصول إلى هدفهم العداوات التى لا تحصى سواء كانت طبيعية أو غير ذلك . فإذا كان التاريخ الحقيقى للإنسان بسيطاً فإنه لم يكن واضحاً دائماً .

لكن فى الوقت الذى انتهى فيه برادفورد من كتابه – كان المؤرخون قد رسموا بوضوح الخريطة التى تحدد الطريق من عالم البؤس والشقاء إلى سكنى السماء حيث الخير والحق ؛ وكان الإنجيل نفسه من ضمن هذه الخرائط ؛ كذلك كانت الدراسات التاريخية عن الكنيسة المسيحية الأولى والتى كتبها أتباع مذهب سقراط وإيزبيوس . وكان برادفورد مطلعاً على كل هذه الكتابات[٦] . لكن جون فوكس كان أوضح مرشد لبرادفورد ؛ فقد كشف كتابه «الأعمال والآثار» عام ١٥٦٣ فى ومضات رائعة الصراعات التى خاضتها حقيقة الله البسيطة فى عالم يسوده الفساد والاضطراب .

قسم فوكس تاريخ العصر المسيحى ست مراحل كبيرة تتكون كل مرحلة منها من ثلثمائة سنة . كانت المرحلة الأولى بمثابة فترة النقاء البدائى متبوعة بثلاثة قرون من الانتصار عندما انتشرت المسيحية فى عالم يكن لها العداء . وكانت الثالثة هى المرحلة العظيمة التى شهدت تطور المتاعب الداخلية إلى نظام الرهبانية ، ثم المرحلة الرابعة من عام ٩٠٠ إلى ١٢٠٠ بعد الميلاد والتى شهدت انتصار المبادئ المضادة للمسيحية الحق من خلال سيادة كنيسة روما . يصف فوكس هذه المرحلة الأخيرة بأنها كانت الحقبة المظلمة والكئيبة . ثم تبعتها الفترة الحرجة من ١٢٠٠ إلى ١٥٠٠ ، وهى المرحلة التى شهدت فى نهايتها الإصلاح البروتستانتى الكبير . وهذه كانت بمثابة فاتحة لفترة انتصارات أخرى أعظم بالنسبة لفوكس ، وهى مرحلة استمرت حتى أيام برادفورد ، واعتبرها فوكس مرحلة نهائية للمحاولات التجريبية وآلام المخاض وهو الاعتقاد الذى آمن به نفسه برادفورد .

ولمرات عدة متتالية نجد الكلمات – المتاعب والمحاولات وآلام المخاض والمصاعب والأخطار – تحتل الفصول الافتتاحية من كتاب برادفورد ؛ حتى فى وصفه للخلفية العامة التى واكبت مخاطرة الحجاج تتكرر هذه الكلمات عندما يسرد ألوان العقاب التى نزلت بالإنجليز ثم حياتهم بالمنفى فى هولندا ، والتجهيزات للرحلة وغيرها من المراحل التى سبقت رسو الجماعة المنهكة فى نيو إنجلاند ، كما يشهد برادفورد بأمثلة من تاريخ السابقين الذين جربوا العناء والشقاء مثل الفيلسوف سينيكا الذى برع فى تحمل الألم دون شكوى وذلك عندما عاش تحت رحمة البحر وعايش الرعب منه ! ومثل القديس بولس الذى تحطمت سفينته بين البرابرة ! ومثل المغامرين الإسبان فى القرن السابق لهم عندما ماتوا جوعا فى كشفهم لجزر الهند الغربية ! وحتى مثل بنى إسرائيل تحت قيادة موسى ، وهم الذين أغرم التطهريون بمقارنة أنفسهم بهم

عندما هاموا على وجوههم فى البرية بحثاً عن خروف الفصح الذى يرمز إلى بداية انطلاقهم إلى أرض المعاد !

كان برادفورد دائم التأكيد على أن أشهر الآلام والمشاق التى عرفها الإنسان تعد تافهة إذا ما قورنت بتلك التى تحملتها هذه المجموعة المختارة من الإنجليز !

لقد كان كل ما فعله سينيكا أنه أبحر لعدة أميال قليلة بطول شواطئ إيطاليا على حين صارع الحجاج لجج البحر الكبير شهوراً .

أما عن برابرة القديس بولس فقد أظهروا له ولمرافقيه قدراً لا يمكن إنكاره من العطف الذى أزال همومهم على حين كان هنود نيوإنجلاند على أهبة الاستعداد لإطلاق الأسهم فى كل اتجاه !

أما عن الإسرائيليين فقد وجدوا الفصح وأرض المعاد على حين نظر الحجاج حولهم فلم يجدوا شيئاً يخفف عنهم أو يرضيهم ! هل مجد الشهيد بيتر الإسبان عندما قال : إنه لم يكن فى استطاعة أى كائن حى أن يتحمل ما تحمله هؤلاء المغامرون الذين عاشوا على أقل من الكفاف الذى لم يملكوا غيره خمسة أيام ؟ لقد عاش الحجاج على أقل من هذا جميعاً وأحياناً شهرين أو ثلاثة !

لعله من السهل إدراك السبب وراء هذا التأكيد المستمر على المحاولات المستميتة وآلام المخاض التى تحدد بداية العصور « الحديثة » : فمن ناحية نجد برادفورد متجاوباً بطريقة غريزية مع تحليل جون فوكس ومستغلا لكل ما جاء به . وقبل ميلاد برادفورد بتسعة عشر عاما أعلن المجمع الإنجليكانى أنه من الضرورى وضع نسخة من كتاب فوكس العظيم « كتاب الشهداء » بجوار كل إنجيل فى أية كتدرائية ، بل يتحتم على كل من يعمل فى السلك الكهنوتى أن يحتفظ بنسخة منه فى منزله . [٧] .

ساعدت دراسات فوكس التحليلية فى نشر الفكر البروتستانتى الإنجليزى ، ونالت من السلطة ما يقترب من قوة الأناجيل . ويبدو أن تأكيد برادفورد لهذه الفكرة كان ضمن استراتيجيته الأدبية الواعية : لقد ركز على مدى الضعف والضآلة فى مخاطرة الحجاج بالنسبة للمعاناة التى مروا بها ، وذلك بهدف تجسيد معنى إنجازهم ودلالته . إن هنرى الخامس عند شكسبير يعبر عن هذا الإحساس فى أعقاب معركة آجينكورت كرداً على الرغبة العامة التى تمنت للجيش الإنجليزى أن يكون أكثر عدداً . لقد قال : « لا » :

إذا كان مقدراً لنا أن نموت . . فإنه الآن
من أجل ألا تضيع بلدنا ! وإذا قدرت لنا الحياة
فالأقل من الرجال – الأعظم فى اقتسام الشرف !
إنها إرادة الله . . أرجوك وأتوسل إليك لا نريد رجلا زيادة ! (٨)

على أية حال فإن برادفورد يغير اتجاه التأكيد عن قصد ، ويعلق على حال جماعته الفقيرة المنهكة الضائعة المنقسمة على ذاتها بقوله : « لقد أراد الله – جلت مشيئته – أن يجعل من هذه الفئة القليلة عدداً فئة ضخمة معنى ؛ لكى تقوم بالعمل العظيم الذى أراده ! » (ص ٥٣) . فإذا كان الوضع هكذا بالنسبة لبرادفورد فلابد أنه لم يتخلص من عنصر الكبرياء القومى الذى عرف به الإنجليز والذى يقترب كثيرا من كبرياء هنرى الخامس ! إن هذه الفكرة تنضوى تحت المفهوم الأكثر شمولا والذى يقول : إن الله يستخدم أحياناً أكثر الناس تواضعاً ، بل ضعة – وذلك على غير المتوقع – كأدوات فى تحقيق عمله المجيد !

يوحى برادفورد بأنه طبقاً لكل التوقعات العقلانية فإن مخاطرة الحجاج لابد أن تمنى بالفشل . إن الميزة التى أدت إلى نجاحها لا تنتمى إلى الذين شاركوا فيها . بل هى من عند الله الذى أعد لهم طريقهم وأمدهم بالعون العظيم من لدنه . تبدو هذه الومضات من رحمة الله فى هذا النموذج المعروف الذى يسجل فيه برادفورد ماذا حدث للحجاج عندما أصابهم دوار البحر فى وسط المحيط :

« لن أحذف هنا حادثة لها دلالة خاصة على الرعاية الإلهية : كان هناك أحد البحارة الشبان مولعاً بملذات العالم ، منكباً على شهواته ، له من القوة الجسدية ما جعله ممتلئاً بالكبرياء والتعالى والاحتقار للفقراء المرضى لدرجة أنه كان يلعنهم كل يوم بالكلام المصحوب بالبصق ! وطالما عبر لهم عن رغبته فى إلقاء نصفهم من على ظهر السفينة قبل أن ينتهوا من رحلتهم ، وذلك لكى يتمتع بما معهم من زاد ! وكلما حاول أحد هؤلاء تأنيبه برفق لم يلق منه سوى المزيد من السباب واللعنات المرة ! لكن شاءت إرادة الله قبل أن يبلغوا منتصف المحيط أن يصاب هذا الشاب بمرض خطير مات على إثره وعلى أبشع صورة ! هكذا كان أول من ألق به من على ظهر السفينة . وهكذا سقطت لعناته هو على أم رأسه . عمت الدهشة جميع رفاق الرحلة عند موته ؛ لأنهم اعتبروا ذلك – التنفيذ العادل لقضاء الله فيه . (ص ٥٨) »

لم تكن مثل هذه الأحداث على سبيل الصدفة فى نظر برادفورد : كان عالم الطبيعة عنده

عبارة عن بناء مذهل من الدلالات والرموز والإشارات ، إنه عالم رمزى لا يحتمل وجود أية صدفة حقيقية على الرغم من صعوبة إدراك المعنى العام للتصميم الذى نهض عليه . وفى الصفحة التالية يصف حادثة سقوطِ شاب تطهرى (بيوريتانى) من على ظهر السفينة معلقاً عليها بقوله : إن إرادة الله شاءت له أن يمسك بحبل لكى يتم إنقاذه . هكذا أظهر الله عنايته بقضية الحجاج التى رحلوا من أجلها . وبوضع هاتين الحادثتين جنباً إلى جنب يحاول برادفورد جعل مغزى إرادة الله أكثر وضوحاً .

إن برادفورد يصر على اختيار الأحداث التى تؤكد فكرته ، وعلى سبيل الاختصار فإنه يقول : إنه قام بحذف الأحداث الأخرى واختيار ما يدل على « الحقيقة البسيطة » التى وعد بتوضيحها فى كلماته الافتتاحية . كان التأكيد على مظاهر الرحمة الربانية والحكم الإلهى من الملامح المثيرة فى كتاب برادفورد بالنسبة لأجيال القراء التى جاءت بعده ، والتى اهتمت بكل ماحذفه برادفورد، كما اهتمت بكل ما ضمنه . ومن حين لآخر يهتم المؤرخون المحدثون بالصدق الذى تميزت به هذه الأمور ، لكنهم لم يأخذوها على محمل جاد تماماً .

عندما يقرر برادفورد – بوعى أو بلا وعى – اختيار أو حذف الأحداث والشخصيات فإنه يفعل هذا فى الحدود التى تسمح بها مفاهيمه . معنى هذا أن فهمه لبعض الأمور كان يصل إلى « الحقيقة البسيطة » كما يراها هو ، وليس كما يراها الآخرون .

ويمكننا القول بأن مفهوم برادفورد للإيمان جعله يفقد النظرة المحايدة سواء بالنسبة للأحداث أو بالنسبة لأهميتها فى نظره كما أثر هذا من ثم على نظرته إلى القيم المرتبطة بها . إنه بالنسبة لعصر لم يعد يشاركه فى النظرة نفسها إلى العالم فإن أحكام برادفورد تبدو الآن غير ذات شكل أو موضوع إلى حد كبير ، لكن أمانته فى بلوغها لا يمكن أن تجد من يتحداها ، ويقلل من قدرها .

إن الحقيقة بالنسبة لرجل ذى عقيدة شخصية راسخة وإيمان لا يتزعزع – هذه الحقيقة لا يمكن أن تكون إلا عقلانية : يقول أحد معاصريه : إن الحقيقة التى تهم هنا هى حقيقة العاطفة ، ولا يوجد سوى الأبله الذى يحاول تجاهل عاطفة حب الحقيقة[٩] وإذا كانت نغمة برادفورد تخون تجاوبه العاطفى فى صور شتى – فإنه يسعى فى صوره (ولوحاته) إلى إغراء قرائه بالمشاركة العاطفية فى التجربة : نأخذ على سبيل المثال الفقرة الرائعة التى يصف فيها حالة البؤس والشقاء التى عانت منها مستعمرته الصغيرة عندما استقرت فى أمريكا :

« هنا لا يسعنى سوى أن أتوقف هنيهة ، وأقف شبه مذهول من جراء البؤس الذى يطغى على الحالة الراهنة لهؤلاء القوم ! وأعتقد أن القارئ سيشاركنى فى الإحساس نفسه عندما يقدر الموقف مثلى ؛ فبعد أن عبروا المحيط الواسع وقبله بحر المتاعب والمعاناة من أجل الإعداد للرحلة لم يكن هناك الآن أصدقاء للترحيب بهم ، ولا فنادق لراحتهم وتجديد أجسادهم التى أنهكتها عوامل الطقس ، ولا بيوت أو حتى مدينة يلجئون إليها بحثاً عن العون وقضاء الحاجة .

أما بالنسبة للفصل الذى وصلوا فيه فكان فصل الشتاء . ومن خبروا فصول الشتاء فى تلك البلاد فإنهم يعلمون كم هى قاسية وعنيفة ! وتحت رحمة عواصف بحرية رهيبة ومتوحشة لدرجة أنه من الخطر الرحيل إلى الأماكن المعروفة . ناهيك بكشف الساحل الذى لايعرف أحد شيئا عنه . بالإضافة إلى ذلك فإن عيونهم لم تكن لتقع إلا على برية كئيبة موحشة زاخرة بالحيوانات المفترسة والرجال المتوحشين ! أما عن عددهم فهذا فى علم الغيب . وحيث تنقلوا بعيونهم حولهم – ما عدا النظر إلى السموات – لم يجدوا سوى النذر اليسير من العزاء أو الرضا بكل الأشياء المحيطة بهم .

وبحلول الصيف تجهمت تلك الأشياء بفعل ضربات الطقس التى لا تعرف الرحمة ، وبدت البلاد كلها بغاباتها وأحراجها وكأنها ظلال متوحشة مفترسة ! وإذا نظروا خلفهم فإنهم لا يجدون سوى المحيط الجبار الذى عبروه ، وأصبح الآن الحاجز الرئيس والهوة التى تفصلهم عن كل الأجزاء المتحضرة من العالم . وإذا قيل – إنهم يملكون سفينة يمكن أن يلجئوا إليها – فهذا صحيح . لكن ماذا كان رأى القائد والجماعة ؟ كان عليهم أن يبحثوا عن مكان آخر فى أقرب بقعة ممكنة . لم يكن لهم أى أمن أو استقرار إلا بعد العثور على ميناء آمن يمكن الانطلاق منه وقتما يريدون بلا أخطار يمكن أن تحدق بهم . كان على زعيمهم أن يدبر لهم المؤن التى كانت تنفد بسرعة من أجل أن يقيم أودهم ومن أجل عودتهم إذا حتمت الظروف .

نعم لقد قال بعض منهم : إنهم إذا لم يعثروا على المكان المناسب فى الوقت المناسب فإنهم سيحملون متاعهم ويعودون أدراجهم من حيث أتوا ! دعك من التفكير فى آمالهم الضعيفة فى الحصول على المؤن والنجدة وغير ذلك من الميزات التى تركوها خلفهم . كان عليهم أن يؤقلموا عقولهم مع هذا الوضع المحزن ، وأن يتحملوا الأهوال التى يمرون بها برغم قلة عددهم . حقاً إن أحاسيس الحب التى يكنها لهم إخوتهم فى لايدن كانت دافقة وكاملة تجاههم ، لكنهم لم يكن لديهم القدرة على مساعدتهم ؛ كما كان من المعروف أن طائفة التجار قد حددت موقفها منهم .

لم يكن لهم سند سوى روح الله وعنايته . (ص.ص ٦١ - ٦٣) »

فى هذه الفقرة يصل برادفورد إلى قمته : إنه يهدف إلى الحصول على تذوق القارئ أكثر من إمداده بالمعلومات عن ضائقة الحجاج . إنه يعتمد على لغة مشحونة بالعاطفة والإحساس ؛ يقول مثلا : « القوم البؤساء » ، « لا أصدقاء » ، « عواصف بحرية رهيبة ومتوحشة » ، « فصول شتاء قاسية وعنيفة » ، كما أنه يختار التفاصيل المرتبطة بصميم الحياة الإنجليزية وبقيمها مثل الفنادق والبيوت والمدن والحياة الوادعة المستقرة . إن الطبيعة لم تكن صعبة فحسب ، بل شريرة مؤذية تطل عليهم بوجه متجهم « بفعل ضربات الطقس التى لا تعرف الرحمة » وكم هددهم الرفاق بهجرتهم على حين يقبع أصدقاؤهم فى هولندا عاجزين عن مد يد المساعدة لهم. لابد أن يشعر القارئ بالتعاطف معهم ، ولا يترك برادفورد أية حيلة بلاغية لكى يثير هذا التعاطف مثل بدء الكلمات بالحروف نفسها ، والتوازن بين الجمل ، والمقابلة ، والاستعارة الموحية المؤثرة . فى مثل هذه الفقرات يبدو الوعى الأدبى عند برادفورد على أشده .

ولقد لاحظ كينث ميردوخ فى أسلوب برادفورد «أن تكوينه للجمل لم يكن ذلك التكوين الذى أغرم به الفنان الذى يستمد مادته من الخيال ، ويبحث عن صوره وتراكيبه فى الكتب ، بل كان ذلك الرجل الذى تعودت أذناه الاستماع إلى الحديث العادى الذى يتبادله الفلاحون الإنجليز ، والذى نشأ على تذوق الإيقاعات البسيطة والكلمات المشحونة بأحاسيس الحياة المألوفة العادية . » [١٠] إن هذا التقويم دقيق ، لكن برادفورد ليس هذا فقط ، إنه يملك العين التى تعرض بالتفصيل الدلالة العاطفية الكامنة وراء الأحداث إنه يستدعى من مخيلته على سبيل المثال المعاملة التى تنبأ الحجاج بأنهم سيلقونها على أيدى الهنود المتوحشين الذين « يستمتعون بتعذيب الرجال بطريقة دموية لم يسبق لها مثيل ! إنهم يسلخونهم وهم أحياء بمحارات الأسماك ، ثم يقطعون أعضاء ومفاصل الآخرين قطعة قطعة لشيها على جمرات الفحم ! ويلتهمون لحومهم على مرأى منهم إذ إنهم مازالوا أحياء ! وغير ذلك من أوجه القسوة التى يثير مجرد ذكرها الرعب ! » (ص ٢٦) .

يصف برادفورد الهنود الذين يعانون من الجدرى فيقول : إنهم لا يملكون حتى الملاءات أو الأتيال وغيرها من الأدوات المساعدة. لذلك يقعون تحت وطأة حالة لا تثير سوى العويل على حين أن أجسادهم ملقاة على الحصير الجاف . يندلع الجدرى ويجرى ويلهث من رجل لآخر !

وتتشقق جلودهم من احتكاكها بالحصير الراقدين فوقه ، وعندما يقلبونهم فإن الجلد يتساقط من جوانبهم على الفور ! إنهم ملقون وسط بحر من الدماء اللزجة بحيث يصبح مجرد النظر إليهم الرعب بعينه . وفى النهاية يموتون كالخراف المتعفنة ! » (ص ص ٢٧٠ – ٢٧١) . أو عندما يصف برادفورد الرجل الذى يتضور جوعاً إلى الموت فيقول : إن « ضعفه لم يمكنه من جمع المحار فسقط فى الطين والتصق به إلى أن وجد فى مكانه وقد فارق الحياة ! » (ص ١١٦)

ليست كل تفاصيل برادفورد بهذا الرعب لكنها ترتبط بصورة فريدة سائدة :

هناك الثائر المرح العربيد الذى سكر لدرجة أنه أدخل سيف حارسه فى أنفه !

هناك القس الفوضوى الذى يئس تماما لدرجة أنه كان على استعداد لتقبيل أيديهم لكى يخلصوه من هذا العذاب بالموت !

هناك فراق الأصدقاء الدامع ، والرحيل تاركين الأسرة فى لايدن . إنه مؤلم لدرجة أن من شاهد هذا المنظر من الهولنديين لم يملك نفسه من البكاء ! كل هذه التفاصيل كانت تهدف إلى إثارة العطف والرثاء والأسى والأسف .

إنه ليس من المعتاد أن نتهم برادفورد بالإسراف فى العاطفة لكنه كان مثل معظم التطهريين غير قادر على كبح جماحها ! إن الفساد البشرى وعدم استقرار أحوال الدنيا كانا وراء كل هذه الأحداث الناضحة بمناظر الحزن الفاجع ، كان حجاج برادفورد – وهم يقاسون على شواطئ أمريكا – رمزاً للبشرية جمعاء فى عالم ساقط وزاخر بالخداع والزيف .

يقول بيتر جاى – ولكن ليس بدقة كافية – إن وعى برادفورد بهذه الحقيقة ذات الدلالة الرمزية يكمن وراء هذا الحزن الذى يسود الكتاب كله.[11] صحيح أن نظرة برادفورد تتميز بالحزن ، لكن انعكاسها على الأحداث التى اختارها ، وعلى النغمة التى كتب بها – لم يكن حزيناً بقدر ما كان مؤثراً ومثيراً . هناك أسى وحنين للوطن حتى فى الصفحات الأولى حيث يتذكر برادفورد صورة جون فوكس عن فترة المحاولة وآلام المخاض إنه العالم الذى يهتم به برادفورد حقاً ، وهو الذى يميز « عن مزارع بلايموث » من غيره من الوثائق التى تقف على قدم المساواة من ناحية الأهمية السياسية والتاريخية . إنه كتاب عن الحب .

إن برادفورد يكتب كأب لجماعته الصغيرة : فهو حاميها وهو الغيور على سلامتها وراحتها . يتحدث الأمريكيون عن أبطالهم الثوريين ، فيسمونهم « الآباء المؤسسين » لكن برادفورد يملك من الأبوة ما يزيد كثيراً على هؤلاء الرجال الطيبين ؛ فقد رفضوا هذا الصفة عن عمد ،

وأوجدوا نظاماً لا يعتمد على الأشخاص ، بل ينهض على القوانين المجردة ذات الكفاية والعدالة التى ترجع أصولها إلى المساواة المطلقة للجميع أمامها . ليست هناك أية تفرقة بين الناس فى مواجهة هذا النظام : فقد تعلم الأمريكيون منذ عام ١٧٧٦ أن الحكومة التى تنهض فقط على النية الطيبة للحكام يمكن أن ينتج عنها الطغيان بالدرجة التى تعمل بها نفسها من أجل المصلحة العامة ، لكن التجربة كانت قد علمت برادفورد شيئاً مختلفاً على أية حال : فقد تجسدت مثله العليا فى قس منشق فى هولندا يدعى جون روبنسون ، وفى صديقه الحميم وليم بروستر الذى كان بمثابة الأب له .

وقبل هؤلاء جميعا كان يرى أن الزعيم هو ظل الله على الأرض ، تماماً مثلما فعل موسى مع بنى إسرائيل ! ولقد عمل زملاء برادفورد من أمثال مايلز ستاندش وتوماس برنس وإدوارد وينسلو على منافسته فى زعامة الجماعة ، لكن أحداً منهم لم يستطع أن يقوم بالدور بكفاية برادفورد نفسها .

كان أول قانون له مسجل كحاكم يدور حول الإجراءات الخاصة بمراسيم الزواج المدنى . أما عن الواجبات الأخرى وخاصة إنزال العقوبات وتنفيذ الإعدام فى المجرمين فلم تكن مهمة سعيدة لبرادفورد على الرغم من أنه قام بها على الوجه الأكمل مع إحساس عميق بأنه يؤدى الواجب ؛ كما كتب بإسهاب عن توماس مورتون الذى أنشأ بيتاً نائياً لإقامته الصاخبة يسمى ميرى ماونت ، وقام بزراعة زهور الربيع ، وأمضى معظم وقته مع الهنود بأسلوب لم يكن يتمشى مع الأخلاقيات الاجتماعية لحجاج بلايموث .

لقد قام برادفورد بالقضاء على مشروعات مورتون بأسلوب عنيف لا يصدر إلا عن التطهريين . وكانت حجته فى ذلك أن مستعمرته أصبحت مهددة بتصرفاته الطائشة التى تمثلت فى بيع المشروبات الروحية والبنادق إلى الهنود . إن الطريق الصحيح واضح كل الوضوح فى تبريرات برادفورد ، لكن المرء يتعجب إلى أى مدى تحكمت الكراهية الأخلاقية التى أحسها برادفورد تجاه مورتون فى سياسته العامة ! هل كانت حقاً البنادق والخمور هى التى هددت برادفورد ؟ أو هل كان الرقص والغناء وتجارة الفراء الناجحة إلى حد ما هى التى أدت إلى نفى مورتون ؟ لقد نفذت السياسة نفسها مع القس المرائى جون ليفورد : فبعد وصوله بفترة وجيزة ضبط ليفورد متلبساً بنشر الإشاعات التى تسىء إلى الحجاج ؛ وخاصة فيما يتصل بأسلوبهم فى الممارسة الدينية . وكانت خطاباته إلى إنجلترا تهدف أساساً إلى تخريب مجهودات الحجاج .

وقد تمكن برادفورد من ضبط هذه الخطابات وهى مبحرة إلى إنجلترا ، وكانت الأساس الذى أقيمت عليه محاكمة ناجحة أدين فيها ليفورد بشدة ؛ لكن ندم ليفورد الدامع لم يدم أكثر من شهرين ؛ مما أدى إلى ترحيله إلى سالم ثم إلى فرجينيا حيث مات !

وإذا كانت هجماته السياسية والدينية هى السبب المباشر الذى أدى إلى طرده من بلايموث فإن مغامراته الجنسية الفاضحة كانت السبب الواضح الذى أدين على أساسه أو على حد قول برادفورد كانت السبب فى المعاملة غير الكريمة التى تلقاها على يدى الحاكم .

بالنسبة لبرادفورد فإن أشخاصاً من أمثال مورتون وليفورد لا يمكن أن يقفوا على قدم المساواة مع الآخرين . إنهم فى نظره أقل مرتبة من البشر ؛ لأنهم هبطوا إلى مستوى الحيوانات فى معاملاتهم ؛ لذلك لا يستحقون المعاملة التى يتلقاها نفسها الآخرون – الذين هم أفضل منهم – من الحكومة ، لكن برادفورد لم يكن قانعاً بهذا التبرير حول أسلوب معاملتهم ، بل أراد أن تبرر الأجيال المقبلة أفعاله أيضاً . إن محافظته على الوثائق والمذكرات والخطابات ذات الدلالة ، كما أن إصراره على إدخال بعضها فى التاريخ ذاته – ليدل ذلك على إيمانه بالاحترام الأمريكى للكلمة المكتوبة ، وبالحس الإنجليزى العريق الذى يتيح لكل الأطراف أن تعبر عن نفسها . وحتى قبل أن يترك جماعة الحجاج سفينة « ماى فلاور » عند وصولهم إلى أمريكا – ألزموا أنفسهم اتفاقاً مكتوباً يبلور السياسة المدنية العامة على سبيل مواجهة أحاديث الرفض التى تحض على التمرد ، بهذا عبروا عن إيمان عجيب بقدرة الاتفاقيات المكتوبة بين الناس على الإتيان بالنتائج المرجوة .

لم ينس برادفورد ذكر الجانب النظرى لمثل هذه العقود فى الصفحات الأولى من كتابه ، لقد تفاوض الحجاج من أجل الحصول على موافقة الملك جيمس على مغامرتهم على الرغم من أن بعضهم كان يعتقد أن ختم الملك غير ذى موضوع قائلين « إنه إذا كان هناك فيما بعد سبب أو رغبة فى إدانتهم – فعلى الرغم من امتلاكهم خاتماً قد يتسع ليشمل أرضية المنزل كله – فإنه لن يؤدى أية خدمة فى هذا المجال .

كان لابد من إيجاد وسائل جديدة سواء تمشت مع هذا الخاتم أو عارضته . ، وطالما ان طريقهم كله كان قائماً على الاحتمالات – فلم يكن أمامهم سوى الاعتماد على العناية الإلهية ، كما فعلوا من قبل فى مجالات أخرى . » (ص . ص ٣٠ – ٣١) . هذا الاعتماد المطلق على الرعاية الإلهية كان الخاصية المميزة لكل المعاملات بينهم . وأحيانا وقع الحجاج ضحية

الاستغلال كما حدث لهم من جراء الإنجليز الذين قاموا بجمع الأموال لرحلتهم الأولى ، مثل وكلائهم روبرت كاشمان وإيزاك آلرتون ، ومثل الكابتن توماس ويستون الذى كان يشكل المصدر الرئيسى للإمداد ، وأخيراً ، ومع الأسف الشديد جيمس شيرلى الأمين على خزانتهم . ولم تنفعهم اتفاقياتهم المكتوبة بشىء . وفى أحيان أخرى كان هناك ما يبرر ثقتهم فى اتفاقياتهم المكتوبة . ولم تكن سفينة « ماى فلاور » سوى دليل على صحة هذه الاتفاقيات .

من بين هذه الوثائق التى تثرى السرد - لا يستطيع المرء أن يمنع نفسه من الانفعال والتأثر بإصرار الحجاج على قيم الحق والعدالة والصراحة والوضوح . ولقد انعكس معظمها على مزاج برادفورد . إن سياسته - كما تكشفها هذه الوثائق - تعتمد على النظرة الحكيمة للأمور أكثر من تميزها بالعناد والصلابة . إنه ليس من القادة الذين يصعب التعامل معهم حتى عندما يعترف أنه احتفظ ببعض الأمور سراً بحيث لم يعرف الذين حكمهم عنها شيئا . إننا نلحظ قدرته على الاستيعاب المستمر للخبرة من خلال حلوله العملية لمجموعة متنوعة من المشكلات الديبلوماسية الشائكة . ونكتشف أيضا أن سنوات المنفى قد منحته بصيرة ثاقبة فى الأساليب التى تتبعها المجتمعات والأفراد على حد سواء . وكانت تجربة اقتسام عائد الإنتاج والسلع بين الناس بلا تفرقة ، وهى التجربة التى فرضت على المستوطنين فى بداية الأمور فى بلايموث - قد فشلت ؛ لأنها زرعت الشك بين المقتسمين ، ولم تقدم أى حافز يؤدى إلى المجهود الفردى ؛ لذلك كان سعيداً عندما ساند الحل الرأسمالى الناجح الذى علق عليه بقوله :

« إن التجربة التى طبقناها فى حياتنا العامة سنوات عدة وعلى أيدى رجال متزنين ويخافون الله - هذه التجربة سعت إلى تعرية غرور فكرة أفلاطون وغيره من القدامى الذين وجدوا تأييداً فى الأزمنة الأخيرة لادعائهم الذى ينادى بأن نزع الملكية وتوزيعها بين أفراد المجتمع على المشاع سيجعلهم أكثر سعادة وازدهاراً ، كما لو كانوا أكثر حكمة من الله عز وجل . » (ص . ص ١٢٠ - ١٢١) . ويبدو فى الملاحظة الأخيرة انطلاقٌ فى العاطفة قد يتعذر على الأمريكيين المعاصرين أن يتمشوا معه .

ولقد أوضحت من قبل أنه مع وصول مستوطنى خليج ماساتشوستش عام ١٦٣٠ ، أى فى العام الذى بدأ فيه برادفورد كتابة « عن مزارع بلايموث » - كان يكتب عن موضوع اكتملت معالمه ، واتخذ صورته النهائية .

استمرت مذكراته السنوية بانتظام حتى عام ١٦٤٦ بدون أى تعليق من عنده وإذا تتبعنا

مذكراته فى عام ١٦٣٠ فسنجد أن قصة المستعمرة فى بداياتها الأولى لم تكن مجرد سلسلة من المتاعب والاضطرابات ؛ فقد أدى النجاح إلى جلب المزيد من المستوطنين ومعهم النظام الاقتصادى والمدنى الأكثر تعقيدا . تزايدت المنافسة من أجل الأرض والتجارة فى حدة متصاعدة ، وكان كل هذا على حساب بلايموث .

تصاعد أيضاً رفض الهنود لغزو أراضيهم ، وبينما استطاعت قوات الاحتلال المشتركة أن تقمع ثورة البيكود بسرعة فى عام ١٦٣٧ ، فإنه سرعان ما خفتت حدة التهديد بالحرب ضد قبائل الناراجانستس الأقوياء فى عام ١٦٤٥ . وكان النجاح الذى حققه الإنجليز فى خليج ماساتشوستس بالإضافة إلى تكوين اتحاد مستعمرات نيوإنجلاند الفيدرالى فى عام ١٦٤٣ قد منح بلايموث مزيداً من الأمن ، لكن على حساب تمتعها بالحكم الذاتى النابع من إرادتها .

وكمثل الأب الذى طعن فى السن فإن برادفورد رأى أسرته وهى تتحول تدريجيا عنه : بعضهم رحل من العالم مثل وليم بروستر ، وبعض رحل للبحث عن ظروف معيشية أفضل ، وهناك أيضا من تصرف تصرفاً بلا مبرر مثل إدوارد وينسلو الذى تولى حكم بلايموث لبعض الوقت ؛ فقد كانت رحلته إلى إنجلترا ممثلا لبلايموث بمثابة التعليق الأخير فى كتاب برادفورد عندما يقول : « لقد ظل هناك أطول مما كان متوقعاً وبعد ذلك شغل بعض المناصب هناك ؛ والآن ظل غائباً أربع سنوات : مما أدى إلى إضعاف حكومتنا التى لم يستأذنها فى الحصول على هذه المناصب التى تولاها » .

وإذا كانت هذه الكلمات مغلفة بالأسف فإنها ليست مريرة ؛ إذْ أضافت أربع سنوات إلى المذكرات بعد أن توقف برادفورد عن تسجيلها بانتظام ، وأكدت لنا أن الحاكم الطاعن فى السن راجع كتابه من حين لآخر .

عند موت وليم بروستر . كتب يقول :

«لابد أن أذكر شيئاً عن حياته فإن الكلمات المقتضبة ليست أسوأ من الصمت المطبق» . ثم يقدم نبذة تذكارية عن صديقه ومعلمه . لكن الآن وبعد رحيل وينسلو فإن الصمت ساد كل ما عداه من كلام . إنه الصمت المشحون بأحاسيس الرثاء ؛ لأن برادفورد كان مدركاً منذ بداية كتابه أن حجاج سفينة «ماى فلاور» لن يكونوا سوى أحجار عثرة بالنسبة للآخرين فى سبيل القيام بالعظيم من الأعمال» (ص ٢٥) . فإذا كان إيمانه قد علمه أن الحجاج قد تميزوا بالتعالى الروحى والأخلاقى ، لأن الله قد خصهم برحمته وعنايته ، فقد منحه هذا الإيمان

أيضاً إحساساً بالإذعان والاستسلام ليس لحتمية القدر أو الزمن ، بل لإرادة الله . وهذا النوع من الإذعان يتميز بالهالة البطولية .

هناك أيضاً ذلك التناسق الرمزى الذى يمنح الكتاب شكله النهائى ، والذى اهتم به برادفورد على أساس أنه القيمة الحقيقية الباقية له . وبعد موته فى عام ١٦٥٧ تداول المخطوط المؤرخون حتى فترة الثورة الأمريكية عندما اختفى فى الوقت الذى رفضت فيه بعنف كل افتراضات برادفورد عن الله والإنسان والمجتمع والحكومة . ولم يكتشف الكتاب مرة أخرى إلا فى عام ١٨٥٥ عندما وجد فى قصر فولهام التابع لأسقف لندن ، وطبع كاملاً لأول مرة فى عام ١٨٥٦ : أى بعد ما يقرب من مائتى عام من موت مؤلفه وفى ليلة اندلاع الحرب الأهلية الأمريكية العظمى . وهى الحرب التى كان لها من الدلالة ما يزيد على مجرد وضع المبادئ الدستورية موضع الاختبار . لقد زادت من وعى أمريكا بمبادئها الأولى ومعتقداتها المبكرة ، وفى السنوات التالية بالنجاح والاتحاد المؤكد وأصبحت دراسة وليم برادفورد «عن مزارع بلايموث» جزءاً لا يمكن تجاهله أو إنكاره من ذلك الوعى . لقد ترسخ إحساس برادفورد بالهدف ، وحيويته ، وعدالته ، واهتمامه المستمر ، وروحه العملية ، بل حتى أخلاقياته المستقيمة ، وإحساسه بالمهمة التى أرسله الله من أجلها إلى أمريكا ، لقد ترسخ كل هذا فى أعماق الشخصية الأمريكية .

ملاحظات

١ – السيرة الكاملة الفريدة لبرادفورد نجدها فى كتاب برادفورد سميث «برادفورد رجل بلايموث» (نيويورك ، ١٩٥١) ، أما أحسن سرد لحقائق حياته فنجده فى مقالة صامويل إليوت موريسون فى «القاموس الأمريكى للسيرة الذاتية» .

٢ – كل أعضاء الكنائس الانفصالية فى ذلك الوقت كان يفترض فيهم القداسة ؛ لذلك أطلق عليهم لقب «القديس» ، أما الأعضاء الذين لم يدخلوا مذهب الجماعة بعد – بما فيهم الخدم والأجراء – فكانوا يسمون «الغرباء» .

٣ – أحدث سرد لانهيار مستعمرة برادفورد وتحللها النهائى نجده فى كتاب جورج د . لانجدون «مستعمرة الحجاج : تاريخ بلايموث الجديدة ١٦٢٠ – ١٦٩١» (نيوهافن ، ١٩٦٦) . فى تلك الفترة كانت المستعمرة قائمة بذاتها ، وفى عام ١٦٩١ فقدت كيانها الذاتى واستقلالها السياسى عندما اندمجت فى ماسا تشوستس .

٤ – فى وثيقة بعنوان «تاريخ بداية وتطور المزارع الإنجليزية التى نمت فى بلايموث فى نيوإنجلاند» وموقعة باسم «ج . مورت» اختصاراً لجورج مورتون – أصبحت معروفة بعد ذلك باسم «تاريخ مورت» .

٥ – «عن مزارع بلايموث ، ١٦٢٠ – ١٦٤٧» إعداد وتحقيق صامويل إليوت موريسون (نيويورك ، ١٩٥٢) ، ص ٣ . وكل المراجع التالية فى هذه المقالة من تلك الطبعة . أحسن طبعة قام بنشرها ورثينجتون س . فورد فى جزأين «تاريخ مزارع بلايموث ١٦٢٠ – ١٦٤٧» (بوسطن ، ١٩١٢) ، لكنها حملت معها كل أخطاء برادفورد فى هجاء الكلمات وتقسيم الجمل ، لذلك لم يكن هناك داع لإعادة هذه الأخطاء فى هذه الطبعة .

٦ – إنه يحدد هذه الدراسات الدينية ذاكراً إياها بالاسم فى فصوله الافتتاحية مضافاً إليها أعمال المؤرخين الآخرين سواء كانت دينية أو زمنية . وبالنسبة لرجل فى موقعه هذا كانت قراءاته قد أصبحت متشعبة ومعقدة فى الوقت الذى بدأ فيه كتابة «عن مزارع بلايموث» .

٧ – كان الرجال الإنجليز الذين كرسوا حياتهم لخدمة الكنيسة بصرف النظر عن المذهب قد غرقوا حتى آذانهم بين المجلدات الكثيرة التى اشتهر بها القرن السابع عشر ، وزخرت بالنصائح عن كيفية تحويل العذاب والألم إلى ميزة . يمثل هذا النوع من الكتابات كتاب فينياس فليتشر «بهجة المعاناة أو عزاء الأرواح المعذبة» (لندن ، ١٦٣٢) وكتاب ستيفن جيروم «بهجة المعاناة أو الصبر على الشدائد وكيف تشق حياتك فى الطريق الضيق» (لندن ، ١٦١٣) . ينصح هذا الكتاب بأن «العذاب هو مكنسة لكنسنا ، تجربة لاختبارنا ، عصاً لقيادتنا ، نجم لهدايتنا ، مرشد لقيادتنا بحيث لا يستطيع أى شىء أن يبعدنا عنه ، هو الذى صنعنا وعلى استعداد لاستقبالنا ، ويملك القدرة على خلاصنا» . (ص٨) .

وكان من الكتب التى أوضحت اتجاه ومعنى هذا النوع من الكتابة كتاب ثيودور بيزا «صلوات البيت» (لندن ، ١٦٠٧) ، وصلوات جون برستون العشر المعروفة بعنوان «التواضع» (لندن ، ١٦٣٧) ، وكتاب لويس بايلى السنوى ذو الشعبية الكبيرة «ممارسة التقوى» (لندن ، ١٦١٣) . ولابد أن برادفورد قد تأثر بهذا الفكر السائد ، لذلك فإنه ضمنه التاريخ الذى سجله عن عمد .

٨ – الفصل الرابع ، المشهد الثالث ، من السطر العشرين إلى الثالث والعشرين .

٩ – وليم فينر ، «الأعمال الكاملة» (لندن ، ١٦٥١) ص ٩١ ، مات فينر عام ١٦٤٠ .

١٠ – «الأدب وعلوم الدين فى مستعمرة نيوإنجلاند» (نيويورك ، ١٩٤٩) ص ٨١ .

١١ – «ضياع السيادة : المؤرخون التطهريون فى المستعمرات الأمريكية» (بيركلى ، كاليفورنيا ، ١٩٦٦) ص ٤٩ .



رالف ل . كيتشام

عمل رالف ل . كيتشام أستاذاً فى الدراسات الخاصة بالحياة الأمريكية ، والشئون العامة ، والعلوم السياسية فى جامعة سيراكيوز منذ عام ١٩٦٥ . حصل على درجة الدكتوراه فى العلوم الاجتماعية من سيراكيوز عام ١٩٥٦ . وكان قد تلقى دراسة صيفية فى جامعة أوكسفورد عام ١٩٥٠ . وفى الفترة ١٩٥٣ - ١٩٥٦ اشتغل محاضراً فى شئون المواطنة والقومية فى سيراكيوز . وفى الفترة ١٩٥٦ - ١٩٥٩ عمل الدكتور كيتشام باحثاً مشاركاً فى العلوم السياسية فى جامعة شيكاغو كما شارك فى إعداد وتحقيق «مذكرات بنجامين فرانكلين» .

وفى عام ١٩٦٥ اشتغل محاضراً فى الدراسات الخاصة بالحياة الأمريكية فى جامعة طوكيو .

وبنهاية عام ١٩٦٦ كان أستاذاً زائراً فى مدرسة خريجى شئون الباسيفيك فى جامعة ولاية نيويورك فى ألبانى .

وفى عامى ١٩٦٧ - ١٩٦٨ كان أستاذاً زائراً فى جامعة تكساس بمدينة أوستن .

(٢) بنجامين فرانكلين : **سيرة ذاتية**

بقلم : رالف ل . كيتشام

ربما كان من الملامح الواضحة للسيرة الذاتية لبنجامين فرانكلين أنها عمل لم يتم ؛ لأنه لا يشتمل على آخر ثلاثين سنة من حياته ، وخاصة تلك السنوات التى قضاها فى إنجلترا وفرنسا وأمريكا حيث اكتسب شهرته كرجل دولة ودبلوماسى . لذلك لانجد فى السيرة ما يستحق الذكر عن الثورة الأمريكية سوى انعكاسات قليلة على علاقة المراحل المبكرة فى حياة فرانكلين بهذا الحدث القمة . لكن الحياة التى وصفتها السيرة ، وحتى تلك القطاعات التى كتب عنها فرانكلين فى عام ١٧٧١ وهو لا يزال من رعايا الملك جورج الثالث – هذه الحياة تعد موغلة فى الثورية إذا ما نظرنا إليها فى ضوء زمنها .

وليس من باب الصدمة أو الإهانة لفرانكلين أن نتهمه فى أية فترة من الفترات التى غطتها السيرة بأنه لم يكن سوى إنجليزى يدين بالولاء لوطنه على حين يعيش فى أمريكا الشمالية . كانت ذكريات صباه المبكر تدور حول الانتصارات المجيدة التى أحرزتها إنجلترا العريقة على لويس الرابع عشر ، وليست حول الإنجازات التى حققتها نيو إنجلاند (إنجلترا الجديدة) . كان يعتبر رحلاته إلى إنجلترا قبل عام ١٧٧٦ بمثابة العودة إلى الوطن ، مثله فى ذلك مثل معظم بل كل المستعمرين تقريباً فى تلك الفترة .

وعندما اشتغل ببيع الكتب فى فيلادلفيا كان فخوراً بإقبال الناس على شراء مؤلفات بوب

وأديسون وغيرهما من الكتاب الإنجليز الذين قوبلوا بإعجاب أشد من ذلك الذى قوبلوا به فى لندن نفسها كما كان يعتقد فرانكلين. فى عام ١٧٥١ كتب عن الإمبراطورية البريطانية ووصفها بأنها العائلة المتناغمة المتزايدة فى القوة والازدهار والحرية على كلا شاطئ الأطلنطى ، ولقد حزن عند هزيمة برادوك أمام حصن داكيزن ، وطار فخراً عند انتصار وولف فى كويبك بدرجة لا تقل عن وليم بت نفسه .

وفى أثناء ستينيات القرن الثامن عشر تعود فرانكلين أن يمدح الإمبراطورية البريطانية بأنها « أعظم كيان سياسى استطاعت الحكمة الإنسانية أن تقيمه » ، كما كتب يقول : إن فى إنجلترا « فى كل ضاحية تقريباً عقولاً أكثر حكمة وفضيلة وذكاء من مثيلاتها فى أمريكا وخاصة إذا ما قيست الضاحية بثلثمائة ميل من غاباتنا الواسعة . » لكن الثورة هى الولاء بعينه .

تلك كانت أولى الخطوات الواعية فى طريق الثورة الأمريكية ؛ خطوة سيطرت على فكر فرانكلين تدريجاً عندما بدأ فى اكتشاف الزيف والادعاء وضيق الأفق المسيطر على الإنجليز .

وأخيراً فى عام ١٧٧٥ أعلن من لندن أن « الفساد الفظيع المتفشى بين جميع أنماط الناس فى هذه الدولة العجوز المتعفنة » كان خطيراً لدرجة أنه لا يستطيع أن يتنبأ إلا بالمزيد من الضرر – لا النفع – من « اتحاد أشد قوة » بين المستعمرات والبلد الأم . كان هذا هو التغير الذى جعل جون آدامز يعلن أن الثورة الأمريكية الفعلية – أى الثورة فى قلوب الناس وعقولهم – بدأت قبل عام ١٧٧٦ وقبل أن يتم تبادل الطلقة الأولى بين أصحاب المعاطف الحمر ودعاة الارتباط بأوربا .

ولعلنا نفتقد فى سيرة فرانكلين بالدرجة نفسها ما يزيد على مجرد لمحات عابرة من المرحلة الثانية للثورة الأمريكية ذات الأهداف الوطنية والتى بلغت قمتها فى إعلان الاستقلال ، والدستور الفيدرالى ، وفى الاقتراحات المتنافسة لكل من جيفرسون وهاملتون من أجل النمو القومى .

كان مشروع فرانكلين فى ألبانى عام ١٧٥٤ من أجل قيام اتحاد للمستعمرات يحكم نفسه حكماً ذاتيا إلى حد ما ، ومقاومته لامتيازات الحاكم المطلقة فى بنسلفانيا ، ومعارضته العنيدة فى لندن عام ١٧٥٧ لنظرية اللورد جرانفيل التى تنادى بأن « الملك هو مصدر التشريع للمستعمرات » ، كل هذا السرد فى سيرة فرانكلين يضع فى الظل الأهداف الثورية التى شغلت البلاد فى عام ١٧٧٦ وما بعده .

لكن فرانكلين فى سيرته بصفة عامة يعتنق المبادئ السياسية ، وأشكال الحكم ، حتى الأهداف الوطنية التى اعتادها لمدة طويلة كمواطن بريطانى .

ومثل معظم زملائه الثوار فإن فرانكلين ركز انتباهه الجاد فى إعادة صياغة الهدف القومى فى عام ١٧٧٥ فقط عندما عاد إلى وطنه (يقصد بالوطن هذه المرة أمريكا الشمالية) ، وتمثل هذا الهدف فى الاستقلال . وكان انشغاله بعمل دستور بنسلفانيا والدستور الفيدرالى ، ودفاعه عنهما – بمثابة إعلان للهدف تماماً كما كانت تصريحاته من فرنسا فيما يختص بالخطوط الرئيسية للسياسة الخارجية التى يجب على الأمة الجديدة أن تتبعها .

وأهمية هذه المرحلة كانت واضحة للمشارك والمشاهد بالدرجة نفسها منذ ذلك الحين وما بعده ؛ إذ إن هذه التصرفات الرسمية والبنّاءة بدت كما لو كانت مجسدة للثورة .

على أية حال كانت الحاجة إلى معنى جديد للكيان والشخصية القومية أقل وضوحاً ، بل على الأقل – أقل وعياً مما هو متوقع : ما الصفات الخاصة التى يمكن أن تميز مواطنى الولايات المتحدة ؟ ماذا ستكون عليه عادات أهلها واتجاهاتهم وخصائصهم ؟ ماذا سيمثلون فى هذا العالم ؟

تحت تأثير مونتيسكيو والأب دى بوا وغيرهما ركز القرن الثامن عشر تركيزاً كبيراً على تشكيل ملامح الشخصية القومية ، فعلى سبيل المثال كان يقال عن الإسبان إنهم يتميزون بالشجاعة والغموض والقسوة ، على حين يعرف الإنجليز بأنهم تجار عمليون وغير عاطفيين . أما الفرنسيون فقد اشتهروا بالرقة والفن والإباحية . كان المفروض فى كل أمة أن يكون لها دلالة خاصة ، وشخصية محددة من خلال تاريخها ، ومن الانطباع الذى يتركه على الزائرين مناخها وملامح أرضها .

ومعظم الأمم تملك ماضياً طويلاً غامضاً نبعت منه شخصيتها بمنتهى البساطة . أما الولايات المتحدة الجديدة من ناحية أخرى فتستطيع أن ترى أصولها بوضوح وبتحديد .

وبالإضافة إلى ذلك فإن معظم سكانها من البريطانيين مع أقليات ألمانية وهولندية وفرنسية وغيرها فى بعض الولايات . لكن هؤلاء الأوربيين الذين نقلت جذورهم إلى تربة مختلفة ، حتى فى الأيام الأولى للاستعمار – كانوا يبدون سلالة مختلفة من البشر دون إدراك واع لهذه الحقيقة الغريبة . كانت الأرض المفتوحة الواسعة ، ونوعية الهجرة عبر المحيط ، والدافع وراء مغادرة الوطن وغير ذلك – قد منحهم شخصية جديدة : فعندما حقق المستعمرون الأوائل

الاستقلال انضموا إلى الأوربيين فى تساؤلهم – لكن بإصرار وفذلكة متزايدة – مرددين سؤال كريفيكير الشهير : «من يكون إذن الأمريكى هذا الرجل الجديد ؟» .

إن سيرة فرانكلين قد أجابت عن هذا السؤال أفضل من أى عمل آخر وساعدت بهذا فى شرح مع التأكيد فى تحديد أكثر للعناصر الثورية فى الشخصية القومية .

كان آبل جيمس صديق فرانكلين – من أتباع مذهب الكويكر الدينى – قد وجد مسودة الجزء الأول من السيرة الذاتية بين أوراق فرانكلين ، وقد بعثرتها فرق الجنود البريطانيين فى أثناء الثورة . لقد قرأها بمتعة فائقة على حد قوله ، وحث فرانكلين على أن يتم عملاً « بهذا الجمال والمتعة والفائدة ، . . . عملاً يجمع بين الفائدة والتسلية ، ليس فقط للقلة بل للملايين . » .

وكان بنجامين فون – أحد الأصدقاء الإنجليز من الشبان – من الذين يعتقدون أن المخطوط كشف عن «الظروف الداخلية لأمريكا . . . سلوك وموقف أمة صاعدة ، » وبناء على ذلك يقدم صورة واضحة للأساليب الجديدة لهذا العالم الجديد . والناس على جانبى المحيط بحثوا عن معرفة نوعية الحياة هناك ، وعن الأشكال التى قد تتخذها فى الولايات المتحدة الجديدة .

ويبدو أن حياة فرانكلين فى بوسطن وفيلادلفيا حتى بلوغه الخمسين كانت بمثابة افتتاح لعصر جديد فى التاريخ الإنسانى بما تحمله من دلالات ملحوظة . لقد جسدت الخصائص التى شرحها فرانكلين بنفسه فى عام ١٧٨٢ وقال عنها . إنها مفيدة «لهؤلاء الذين قرروا الهجرة إلى أمريكا» .

وعندما نشرت السيرة الذاتية لفرانكلين أصبحت فى الحال نموذجاً وإلهاماً للشباب المتحمسين لتحقيق أسلوب جديد للحياة : يقول توماس ميلون المهاجر الآيرلندى ومؤسس إمبراطورية البنوك العظمى : إنه عندما قرأ السيرة فى عام ١٨٢٧ بينما كان يعمل فى زراعة فدادين أبيه القليلة فى غربى بنسلفانيا – صارت السيرة نقطة تحول فى حياته ؛ كما كتب فيما بعد .

أما بالنسبة لجاريد سباركس الذى تربى فى مزرعة كونيتكت فكانت السيرة « سبباً فى شحن طاقاته العقلية . . . وحفزته إلى اتخاذ قراراته . . . وعلمته أن الظروف ليس لها أى سلطان على العقل » ، وهى الآراء التى قادت سباركس إلى مستقبله ككاتب ورئيس لكلية هارفارد .

هناك أيضاً أحد رواد الطباعة من فلورنسا ، شرح كيف كان رجلاً ضائعاً فى سن الخامسة والثلاثين . قال : «لقد قرأت السيرة الذاتية لفرانكلين مرات ومرات إلى أن أصبحت عاشقاً

لأفكاره ومبادئه لدرجة أنها كانت بمثابة التجديد المعنوى لحياتى كلها . والآن وقد بلغت الحادية والخمسين فقد أصبحت من الصحة والبهجة والثراء بمكان »

وقد تمت ترجمة السيرة الذاتية لفرانكلين إلى عشرات اللغات . وأعيد طبعها مئات المرات أكثر من أية وثيقة أخرى استطاعت أن تلقى الأضواء وتقدم للآخرين الشخصية الجديدة التى باستطاعتها وحدها أن تبلور المعنى الكامل للثورة الأمريكية .

لعل الدلالة الثورية للسيرة تكمن فى طبيعتها وأسلوبها : كان شكل السيرة الذاتية شائعاً ومحبوباً فى القرن الثامن عشر ، لكن المضمون كان يدور أساساً حول المغامرات العسكرية ، ومؤامرات القصور ، والتطلعات الروحية . فطالما كتب أمراء البحر وجنرالات الملكة إليزابيث الذين اعتزلوا الجيش بعد انتصارهم على الإسبان – كتبوا عن الحملات التى لا تكل ، والخطط الاستراتيجية الشاملة ، والمعارك المجيدة . واستطاعت مذكرات أميركوند – القائد العظيم للويس الرابع عشر – أن تثير شغف الألوف فى أوربا وأمريكا .

كذلك كانت « القصص السرية » للأفعال والفضائح الخاصة التى دارت فى القصور الأوربية العظمى من القراءات التى يقبل عليها جمهور عريض من القراء ؛ كما استطاعت مذكرات الكاردينال دى ريتس التى تدور حول المؤامرات الماكيافيلية للحكومة الفرنسية بسبب قلة المؤيدين للويس الرابع عشر فى فترة من فترات حكمه ، والتى تدور أيضاً حول عصابة المتآمرين وراء انتخاب البابا – استطاعت هذه المذكرات أن تأسر لب جمهور عريض . . وأكثر إثارة من تلك كانت الحكايات الشخصية التى كانت تدور حول المآزق الحرجة التى تقع للنبلاء فى مخادع عشيقاتهم : كانت نيل جوين ومدام بومبادور حتى شخصية فانى هيل الخيالية من الأساطير إن لم تكن من أصنام تلك الأيام .

أما عن السير الذاتية التى اتخذت مضمونها من السياحة الروحية كما تجسدت فى رحلة الحاج كما نجد فى لويولا وجون بانيان وجورج فوكس الكويكرى – فكانت أكثر أصالة وجدية وإن لم تكن أقل فى الروعة . كانت التجارب الصوفية ومعجزات الخلاص قد ملأت القراء بالرعب والانبهار فى آن واحد .

من ناحية أخرى لم تستمد قصة فرانكلين مضمونها من المواقف البطولية بالمفهوم التقليدى ، فلم تهدر الدماء ، ولم تحك عن لقاءات الدهاليز ، ولم تحدد أى طريق غامض لبلوغ مرتبة القداسة . وبدلاً من أن يتكلم عن دنيا القصور الغريبة والنائية عن معظم الناس –

وصف فرانكلين حياة بدأت من مرتبة متواضعة يسهل التعرف عليها من الملايين وليس من المئات . .

وعلاوة على ذلك فإنه لم يرتفع فى مراتب الحياة بفضل قدرة غير بشرية ، أو علاقات غرامية ملتهبة ، أو حتى بفعل معجزات خارقة ، بل باستخدام قدراته الشخصية التى يملكها أى إنسان . إن سيرته الذاتية واضحة ومألوفة عن عمد : فالصورة السائدة ليست تلك التى تستمد ملامحها من الأحداث التى يعرفها الناس من الخارج اعتماداً على خيالهم ، بل هى عالم مألوف لهم بحيث يستطيعون التوحد معه بسهولة .

وبالإضافة إلى ذلك فإن اللغة المستخدمة تناسب الحياة التى وصفها ، لغة بسيطة ومباشرة ومرتبطة بالأرض والناس .

وعلى الرغم من أن قصة فرانكلين تتميز بالانبهار والجلال بطريقتها الخاصة – مثل أى سرد آخر يدور حول الكبرياء والقدرة الإنسانية – فإنها تلتقى هى والقارئ على أرضه ، وتقص عليه فى كل صفحة من صفحاتها أن ما فعله الكاتب يمكن أى إنسان آخر أن يقوم به من خلال اكتساب الصفات التى يحكى عنها . وإذا كانت الحياة فى العالم الجديد على هذا النمط فإن ثورة فى منتهى العمق والأصالة قد وقعت وطغت بطريقة ما على كل القصص الذى حُكيت من قبل عن حياة البلاط .

والنقاد الذين تناولوا سيرة فرانكلين الذاتية وحياته بالتعليق لم يكتبوا سوى الأفكار التقليدية الباهتة ، كما قال عنهم د . هـ . لورانس ، فلم يجدوا فيها سوى الاتجاهات الدنيوية والبورجوازية وغير الجمالية . بهذا المفهوم لم يدركوا أن فرانكلين كان يقصد عمداً إلى تأكيد هذه الصفات ، لكى يظهر للإنسان العادى أن بإمكانه أن يصل من خلال استغراقه فى عمله اليومى إلى الازدهار والكرامة .

لقد كان هدف السيرة الذاتية تعليم الخطوات العملية الأولى ، لكى توضح للإنسان العادى الإمكانات الضخمة التى تكمن داخله ، كما نجد فى وصف فرانكلين لتقاعده عن العمل فى الثانية والأربعين من عمره ، ثم تكريس حياته للعلم والأدب ، وخدمته الطويلة للجمهور . وعلى الرغم من أساليبه البدائية لتحقيق الفضيلة حتى افتراضاته الضحلة عن الطبيعة البشرية – فإن الصفة العامة التى تمثلت فى الحياة التى وصفها فى السيرة الذاتية لا تمت إلى الوضاعة أو التفاهة أو الإحساس الغليظ بصلة . لقد كانت بالنسبة لمجاميع البشر طاقة زاخرة بالسمو والتحدى والأصالة ومن ثم كانت ثورية .

وعندما تقرأ الأجيال الشابة مذكرات فرانكلين فى سيرته الذاتية وتجدها ذات فاعلية وتأثير كما كانت من قبل فإنها توضح لها أيضاً عناصر الثقافة الغربية التى شكلت شخصيته . ومعناها الخاص فى العالم الجديد .

وعلى الرغم من رفض فرانكلين المبكر للمذهب التطهرى فى الدين ، فإن رواية بانيان «رحلة الحاج» مثلاً كانت بالنسبة له بلورة درامية للعادات والخصائص التى تجعل للحياة معنى وفائدة ويمكن أن تخدم الإنسان الجاد سواء فى سياحته الدنيوية أو الدينية :

على الإنسان أن يتجنب الغرور والكسل والضياع والجبن والرياء ، وأن يدرك قيمة الإقدام والأمانة والحكمة والإحسان ، لكن فرانكلين استخلص دروساً أكثر عن الشخصية الفاضلة من اطلاعه على «كتاب السير» لبلوتارك .

وبالإضافة إلى تبجيله للجدية الملازمة لشخص مثل ديموستينيس كان يضع الحصى فى فمه فى أثناء الكلام لكى يشفى من اللعثمة ، أو يصيح بأعلى صوته عند صعوده التل جرياً لكى يكسب صوته طبقات أعلى ، فإن بلوتارك مجد الرجال الذين يضعون أنفسهم فى خدمة الآخرين ، وليس فى خدمة ذواتهم فقط .

وكان بيركليز وبابليكولا وفابيوس ماكسماس وشيشرون وغيرهم من المشرعين وبناة الأمم من القادة النموذجيين الذين يجب حذو حذوهم .

وعلى الرغم من امتداح الإسكندر الأكبر ويوليوس قيصر لقيادتهما الشجاعة والقوية فإنهما فى النهاية اتهما بالطغيان الذى أغرق العالم فى فيضان من الدماء . وكان تأثر فرانكلين بكل من بانيان وبلوتارك – على أساس أن يستخرج من تراثهما الأفكار ذات الدلالة الخاصة للأمة الجديدة التى ساعد فى يوم من الأيام فى إرساء دعائمها .

كانت هناك أعمال أخرى لكتّاب من أمثال دانيال ديفو وكوتن ماثر لها قيمة خاصة بالنسبة لوسائل التقدم الذاتى للمجتمع : فلقد عاش ديفو فى لندن وتشرب تماماً بالروح البورجوازية العاشقة للحياة فى أحسن صورها ، وانعكس هذا على ماكتبه ديفو من «مقالات عن المشروعات» لكى يقدم الأساليب العملية لحل المشكلات الاجتماعية : فقد رأى أن الجهد التعاونى والتنظيم البسيط يمكن أن ينقذا أرامل البحارة من الفاقة ، وأن يجعلا الطرق الإنجليزية أفضل طرق فى العالم ، وأن يخصصا الأموال التى تضيع هباء فى إنتاج الخمور فى مد مظلة التأمينات فوق الطاعنين فى السن .

وعلى مستويات عدة فإن ديفوكان يمثل الجانب الإنجليزى فى خلفية فرانكلين وفى مواهبه ونظرته إلى الحياة ؛ مما جعل إيمانه لا يتزعزع بأن المنطق والإدراك السليم يمكن أن يلبيا احتياجات المجتمع .

وكانت «مقالات لفعل الخير» التى كتبها كوتن ماثر تطبيقاً لأساليب ديفو فى تشجيع التكريس من أجل خدمة الله والناس فى الجماعات الصغيرة التى تقطن الحى نفسه .

وإذا تعاون الشباب فيما بينهم من أجل تلافى ثغرات الضعف والمشكلات التى تعتور حياتهم وتحمل المسئولية فى سبيل رفاهية مجتمعهم ، وتطبيق روح البر المسيحى - فإنهم يستطيعون بهذا أن يرفعوا مستوى حياتهم وأن يقوموا بتقدم اجتماعى ملحوظ .

وبحكم أن فرانكلين اطلع على فكر عصره العقلانى الجديد - فإن ذلك شجعه على استيعاب أبعاد العالم الذى عاش فيه : كانت فلسفة لوك التجريبية بإصرارها على أن الإنسان هو نتاج الانطباعات التى تصل إليه عن طريق الحواس ومن ثم فهو شخصية فريدة تتجاوب هى والعالم المحيط بها - هذه الفلسفة زادت من اهتمام فرانكلين بأثر البيئة: كانت عقيدة لوك التى ترى أنه يتحتم على التعليم أن يكون شخصيا وعملياً وواقعياً مع إصراره على أن الشخصية الفريدة للتجربة الروحية التى يمر بها كل إنسان على حدة تجعل من التسامح ليس مجرد حق بل ضرورة من أجل السلام الاجتماعى - كل هذا شكل القواعد الأساس التى نهضت عليها فلسفة فرانكلين الخاصة .

وعندما قرأ جريدة «الإسبكتاتور» التى وصفها فى السيرة الذاتية بأنها كانت ذات تأثير خاص عليه - ظهرت نظرته العالمية الشاملة على أوضح صورة :

كانت «الإسبكتاتور» تسعى إلى التخفيف من حدة التعصب التطهرى بكياسة الفكر الكلاسيكى ، وإلى التخلص من انحلال عصر العودة بإدخال جدية أخلاقية من نوع جديد ، ويبدو أن «الإسبكتاتور» بهذا أوضحت لفرانكلين أن فى استطاعته أن يستخلص من عالم آبائه ومن فلسفة لوك أفضل ما يناسبه فيما يتعلق بأسلوب الحياة الذى يناسب مزاجه وبالمعنى الواضح لها عندما رسا مفلساً على رصيف ميناء ماركت ستريت فى فيلادلفيا . كانت التقاليد والفلسفة التى عرفت عن العالم القديم قد غربلت وامتزجت بعقلية فرانكلين الخلاقة ، كما تشكلت لتناسب الفرص المضطربة للعالم الجديد . كل هذا حقق توليفة ودلالة جديدتين . وإذا كانت السيرة تقلل من أهمية علاقة فرانكلين بالماضى - فإنها فى الوقت نفسه تبلور الدلالات

والمشروعات الثورية . وبلا وعى كامل فإن فرانكلين قد اكتسب شخصية خصبة بالمعنى لدرجة أنه عندما طعن فى السن احتاجت إلى سيرة كاملة على شكل رواية سواء فى الأسلوب أو المضمون .

عندما بدأ فرانكلين مستقبله العملى فى الاشتغال بالطباعة كانت الدروس التى استوعبها من ديفو وماثر مفيدة بصفة فورية . وعلاوة على ذلك فإن فيلادلفيا ، المدينة النامية التى لم يكن قد مضى على إنشائها خمسون عاماً بعد - كانت على أتم الاستعداد لكى يقودها وينظمها الشباب القادرون المتحمسون ، وكان «الجانتو» - نادى فرانكلين للتجار الشباب قد قام بالتطبيق الدقيق لما اقترحه ديفو وماثر . ولم يتوقف الأمر عند نجاح أعضائه فى تحسين مستواهم الاقتصادى بسرعة مدهشة ، بل أمدوا فيلادلفيا بسلسلة من المؤسسات المفيدة : من مكتبة لإعارة الكتب ، وشركة لإطفاء الحريق ، وجمعية للثقافة والتعليم ، وكلية ، وشركة للتأمين ، ومستشفى ، وجهاز كافٍ لأمن المدينة ! وإذا كانت النتائج المباشرة والملموسة فعالة فى ذاتها ، فإن دلالتها على المستوى الشخصى للأفراد كانت مباشرة وملموسة أكثر : فعندما امتزجت بيئة العالم الجديد بالخصائص العملية التى تجسدت فى فرانكلين - فإنها خلقت آفاقاً لم يكن لها مثيل من قبل . وكانت المشكلات الاجتماعية التى طالما بدت بلا حلول قد أمكن حلها فجأة من خلال أساليب ووسائل غاية فى البساطة : فلقد أصبحت الكتب فى متناول الألوف ، والرعاية الطبية متاحة للجميع ، والتعليم ضرورة لاحتياجات المجتمع . وانخفضت الخسائر الناتجة عن الحرائق ، والإرهاب فى الطرقات ، والموت بالطاعون انخفاضاً كبيراً بفضل التنظيم والمجهودات الإنسانية .

وبصرف النظر عن المسكنات الغيبية التى يصعب تتبع بداياتها وآثارها على انطلاقات الحياة الإنسانية التى تميزت بالقسوة والسطحية فى الماضى - فإن قصة فرانكلين لم تتفوق فقط على نظرة ديفو التى عبر عنها فى لندن ، بل برهنت على الكيفية التى يمكن أن تحولها إلى حقيقة . هذه القدرة على التحول أثبتت مرة أخرى أن الحياة فى العالم الجديد لها شخصية آسرة مميزة ، وذلك من خلال نموذج مادى ملموس من السهل تصديقه واستيعابه .

ومن الأساليب التى اتبعتها سيرة فرانكلين لكى تبلور إحساسها بالالتزام تجاه الإنسان العادى - أن كانت حركتها السلسة من العنصر الشخصى إلى الاجتماعى إلى السياسى : فبدلاً من أن تبدو القضايا الكبيرة التى تهم الرأى العام داخل مجال منفصل وبعيد لا يمكن معظم

المواطنين استيعابه – فإنها تبرز من خلال المهارات والاتجاهات التى علم فرانكلين كيفية تحقيقها للمواطنين العاديين .

وكانت القيمة التى أثرت فى فرانكلين فى شبابه قد أثبتت قيمتها العالية عندما بدأ صعوده فى سلم الحياة : فإن الأساليب التى تتميز بالتحكم فى النفس ، والأمانة ، والحيوية التى اكتسبها عن أبيه وعن المناهج التطهرية – كانت بالضبط الصفات التى يحتاج إليها رجل التجارة لكى ينجح . لقد أثبتت الأمثال القديمة والأفكار البسيطة – مثل التضحية من أجل الفضيلة – أنها نصائح عملية وذات معنى عميق للشباب الصاعدين . هذا الارتباط الواضح بالواقع كان بمثابة الرسالة الآسرة التى تضمنتها قصة حياة فرانكلين : فعندما تخطى فرانكلين شئونه الخاصة لكى يرى ما خلفها ، وعندما تدارس مشكلات المجتمع مع رجال من عقليته نفسها – فإنه يبدو من الواضح أن الفضائل التى اشتركوا فيها نفسها ومارسوها بالفعل – كانت تذكرة العلاج التى يحتاجون إليها تماماً . لم يكن هناك أدنى لمحة غامضة أو معجزة فيما يختص بمشروعات «الجانتو» . بل إن نغمة فرانكلين الدائمة كانت تؤكد مدى الوضوح والبساطة الذى تميزت به هذه المشروعات . نستدل على هذا – على سبيل المثال – بالجهود التعاونية المنظمة ذات المنافع الواضحة مثل الحفاظ على نظافة الشوارع ، وتوفير حراسة ليلية منتظمة وفعالة .

بالطبع فإن من أسباب سهولة هذا النجاح ما يرجع إلى الغياب النسبى للقوانين الحكومية العتيقة والمصالح الراسخة التى دائماً ما تعوق الابتكار . وهى قوانين ومصالح لم تقاس منها المدينة الجديدة . لم تكن هناك نقابات معوقة لرجال الإطفاء ولا أساتذة أكاديميون لمقاومة خطط فرانكلين من أجل إنشاء شركة لإطفاء الحريق أو إقامة كلية ؛ فقد استطاع أن ينجح فى عمله كرجل طباعة وأن يتوسع حتى فى عمله بطول ساحل الأطلنطى ؛ لأن حقوق الاحتكار وأساليب التأمين ضد الشيخوخة التى تمنع القادمين الجدد عن دخول المهنة – لم تكن قد ترسخت بعد بصفة عامة : ففى كل مكان توجه إليه فرانكلين وأصدقاؤه بنشاطهم الذى لا يعرف الراحة – وجدوا الفرصة متاحة بلا أية معارضة تذكر . ولعل مقارنته بديفو ذات دلالة . فإذا كانت روح الابتكار والإنتاج قد تجسدت فى ديفو بدرجة فرانكلين نفسها ، إذ إنه كان يمتلك الأصالة نفسها فى اقتراح المشروعات بل كان يمتلك مهارة أفضل فى مجال الكتابة – فإن لندن قد واجهته فى كل خطوة بنظم ومؤسسات لا تتجاوب . إن طبيعة العالم الجديد ذاتها

بخصائصها التى لم تتبلور أو تترسخ أو تسترعى الانتباه بعد – شجعت الأفكار على أن تتحول إلى حقائق .

كان تحول فرانكلين التدريجى والمبكر إلى السياسة امتداداً منطقياً لأنشطته الشخصية والاجتماعية . اشتغل بطباعة كل ما يتصل بشئون الولاية بصلة ؛ كما عمل فى إدارة المجلس الوطنى لبنسلفانيا من أجل أن يزدهر عمله الخاص . وكما وصف بالتفصيل فى السيرة الذاتية – فإنه قام بتنظيم الميليشيا فى مقاطعة الكويكر : لم يكن مقتنعاً بمبدأ الكفاح غير المسلح ، بل شعر بأن عبء الدفاع عن النفس له نفع واضح ؛ إذ آمن بأنه بقليل من سفك الدماء يمكن منع الفرنسيين والإسبان من تدمير فيلادلفيا بسفنهم الحربية .

بعد ذلك نجح بسهولة فى الحصول على مقعد فى المجلس الوطنى ؛ لكى يوسع خططه من أجل المستشفى والأكاديمية عن طريق جذب التبرعات والإعانات العامة . كان هدفه محدداً مستقيماً : أى استخدام حكومة الولاية نفسها – بصفتها أكبر المؤسسات فاعلية – فى تطوير المؤسسات من أجل المصلحة العامة . وهذا على أية حال الغرض الشرعى الوحيد من إنشاء الحكومة طبقاً لما تعلمه فرانكلين من لوك والآخرين .

أقام فرانكلين على هذا الأساس معارضته لامتيازات الملكية ، وبهذا وضع نفسه تماماً على طريق الثورة السياسية . وبدخول مجال السياسة لم يكن يخطر على بال فرانكلين بالطبع مقاومة البلد الأم ، لكن السيرة الذاتية تكشف عن أن العادات والقيم التى اكتسبها من الحياة فى العالم الجديد لم تكن لتناسب دائماً السلطات . لم يستطع حاكم بنسلفانيا أن يفهم : لماذا وقف فرانكلين فى صف « هؤلاء الكويكرز الملاعين » فى حين أنه كان على أتم استعداد لكى يمنحه منصباً مجزياً من الناحية المالية فى مقابل مساندته ؟ لكن فرانكلين لم يخطر له إطلاقاً أن يقف ضد الجماعة التى أوجدت فى بنسلفانيا حكومة « صالحة ومفيدة » .

وعندما وضع الملاك فى اعتبارهم الامتيازات التى كانت شائعة فى أوربا – فإنهم سعوا بلا أدنى خجل إلى التهرب من الضرائب على أراضيهم الواسعة فى بنسلفانيا اعتبر فرانكلين هذا السلوك بمثابة « حقارة غير معقولة » منهم ؛ لأنهم أرادوا وضع عبء الدفاع كله على صغار ملاك الأراضى . وقد أخبر فرانكلين حاكماً حاول رشوته بأنه سيقف بكل قواه وراء القوانين التى توضع من أجل مصلحة المواطنين بلا انتظار لأى ثواب . لذلك سيناهض كل الإغراءات والهدايا مهما كانت .

أدى هذا الاتجاه إلى سوء تفاهم مطبق بين فرانكلين وأحد القادة الإنجليز فى أمريكا الشمالية يدعى لاودون عندما أصر الأخير على أن فرانكلين كان من المستفيدين من الاتجار فى المؤن الحربية ، مثله فى ذلك مثل أى شخص آخر فى خدمة بلاط صاحب الجلالة . وبالنسبة لفرانكلين فإن المفاهيم والعادات البسيطة التى ارتبطت بالحياة فى أمريكا - بدأت تمارس تأثيرات مصيرية على طبيعة الإمبراطورية البريطانية ذاتها . لم تعد هناك نظرة ثاقبة إلى أصول الثورة الأمريكية أكثر من النظرة العابرة إلى المتناقضات التى تضمنتها سيرة فرانكلين الذاتية . فلقد وضعت فى الاعتبار الوسائل التى ارتفع بها إلى الشهرة والازدهار جنباً إلى جنب مع الوسائل التى ظن الحكام ذوو الملكيات الواسعة والقادة المبعوثون من قبل الملك - أنه من الممكن استخدامها فى إدارة شئون الدولة .

وعلى الرغم من أن فرانكلين قضى عشرين عاماً أو أكثر (إلى عام ١٧٧٦) حتى أدرك المغزى النهائى لهذه الطرق المسدودة التى دخل فيها مع المسئولين ذوى الملكيات والمبعوثين من الملك - فإنه فى الحقيقة كان يعيش حياة ثورية من لحظة ميلاده تقريباً . إن الأعمال القومية العظيمة التى قام بها فرانكلين فى أخريات حياته - والتى لم يصفها فى سيرته - تجسد الالتزام والعهد الذى قطعه على نفسه على مدى خمسين عاماً من مولده . كان غضبه من ترفع اللورد نورث وتركيز الأمور فى يده متوقعاً وخاصة إذا عرفنا أنه سبق له أن هجر بوسطن لكيلا يذعن لطغيان أخيه المؤسف . أما عن مهارته التكتيكية فى المفاوضات الدبلوماسية التى جرت فى باريس فإنها لم تدهش جيرانه فى فيلادلفيا الذين عرفوه من قبل وهو يقوم بتنفيذ الكثير من المشروعات المدنية . وكان من الطبيعى أن تصدر عنه المقالات الثاقبة والفعالة بطريقة مذهلة لكى يدافع عن الحقوق الأمريكية ، وخاصة أنه تعلم منذ الصبا كيف يستخدم الكلمات فى عرض الأفكار البسيطةالواضحة التى تدور حول العدالة والإدراك السليم .

إن الفهم الكامل لأسلوب حياة فرانكلين فى الخمسين سنة الأولى من عمره - وهى مضمون السيرة - تجعل أحداث الفترة (١٧٦٣ - ١٧٨٩) أقل فى الإثارة مما تبدو هى عليه . وعندما أصبحت الحياة التى عاشها فرانكلين فى بوسطن وفيلادلفيا حقيقة واقعة ليست بالنسبة له فقط ، بل بالنسبة للألوف غيره - وإن كانت بدرجة أقل - فإن الثورة ضد امتياز الميراث والرغبة العارمة فى إنشاء دولة جديدة لم تكن ممكنة فقط ، بل كانت حتمية إلى حد كبير .

إن الشخصية المميزة لسيرة فرانكلين الذاتية نفسها بكل ما تحمله من صدق تام ، وبساطة

متناهية فى السرد الدرامى – كل هذا يجسد مضمونها ويبلوره إلى أبعد من التقارير المجردة التى تنادى بالمبادئ الثورية .

لقد تربى فى أسرة لم تكن تتميز – على الأقل – من الأسر الأخرى سواء فى المركز الإجتماعى أو فى الكيان الاقتصادى . أما فى فيلادلفيا فكان مجرد هارب غير معروف الأصل ، لكنه وجد أن إمكاناته الذاتية فى المجتمع المفتوح بدرجة كافية مكنته من ممارسة وجوده وإثبات كيانه بأسلوب حاسم . وكانت الثقة التى اكتسبها من جراء هذه التجربة ، وأسلوب الحياة التى رسخت تقاليدها – من الدوافع الثورية الأولى الكامنة وراء الأحداث الدرامية التى وقعت عام ١٧٧٦ ، كما أنها كانت وراء الشخصية التى نمت ببطء للأمة الجديدة الناشئة .

وبما أن الكتّاب الأمريكيين كافحوا بوعى كامل لإيجاد أدب قومى ولكى يؤكدوا للعالم الإحساس بشخصيتهم القومية – فإن شعبية سيرة فرانكلين الذاتية قد أدت دوراً أساساً فى هذا المجال : فعند قراءتها يجد العالم والأمريكيون أنفسهم الإجابة عن سؤال كريفيكير «من الأمريكى ؟» ومن اللمحة الأولى يكتشفون بوضوح أن أساليب الحياة التى بدت خالدة وقاهرة لزمن قد عفا عليها الزمن .

وإذا أراد الإنسان أن يعرف الصورة التى كان عليها الأمريكيون ، وماذا كانت تطلعاتهم القومية – فما عليه سوى أن يقرأ سيرة فرانكلين الذاتية : فلقد جرفت فى طريقها كل المفاهيم الغامضة والمتوارثة للهدف القومى . كان هدف أمريكا هو إشعال جذوة الحياة مثلما فعل فرانكلين ، لذلك تجسدت شخصيتها فى قصة حياته . وكما رأينا فى الخمسة عشر عاماً الأخيرة من حياة فرانكلين فإن نظم الحكومة والسياسة الخارجية قد تشكلت لكى تخدم هذا الهدف وهذه الشخصية .

لقد كانت الخاصية التى تتميز بها الولايات المتحدة من بقية بلاد العالم الأخرى تكمن فى التضاد بين أسلوب الحياة الذى ارتضته لنفسها وذلك الذى عرفه العالم كله ! وكانت رسالة أمريكا أن تقدمها كنموذج للبشرية جمعاء . وعلى الرغم من النقاد – سواء فى داخل البلاد أو خارجها ، من مارك توين إلى د . هـ . لورانس – وقد ألقوا الأضواء القاسية على الحدود التى تقيد هذا الأسلوب من الحياة (أو على الأقل الحدود التى لم يستطيعوا تجاوزها فى سخريتهم منه) – فقد ظلت له قيمته وتأثيره على الملايين ؛ كما ظل المقياس الذى يمكن العودة إليه كلما جنح المجتمع الأمريكى إلى التحجر والركود والسوقية مما يذكره دائماً ما فقده أو حاد عنه .

وفى عالم زاخر بالأمم الجديدة فإن سيرة فرانكلين الذاتية لها من الدلالة ما يذكر بلده بأهدافها العادلة ، ليس هذا فحسب ، بل إنه يوحى بعناصر القومية اللازمة لأى بلد آخر .

وعلى الرغم من أن عالم فرانكلين قد اختفى على المستوى المادى ، وبالطبع فإنه لم يكن هناك أصلاً فى بقاع عدة من هذه الدنيا ، فإن المعنى الكامن وراء قصة حياته يمكن أن يستوعبه الجميع . إنه يذكرهم الصفات الشخصية وخصائص الشعب ، لذلك لابد أن يحدد الملامح التى هى أكثر إدراكاً ووعياً وتحديداً لبناء الأمة . إنه يقدم نموذجاً غير محدد نظرياً على الأقل بحدود قومية . وإذا كان أسلوب فرانكلين فى الحياة لم يستثن الاستفادة من الأساليب الإنجليزية أو اليابانية فإنه استوعب أيضاً تقاليد عدة ، ونفذ بنظره الثاقب إلى ثقافات أخرى شرقاً وغرباً .

وفى الحقيقة فإن الاستقبال الحار الذى لقيته السيرة الذاتية فى جميع أنحاء العالم لدليل على أن الأساليب الأخرى للحياة – مثل تلك التى تتضمنها مبادئ كونفوشيوس الأخلاقية – قد جسدت بعض القيم الشبيهة بتلك التى نادى بها فرانكلين . إن سيرته الذاتية تحث الشعوب – بما فيها شعب فرانكلين – لكى تدرك معنى وجودها من خلال الحياة اليومية لمواطنيها بحيث يتحتم عليهم أن يطرحوا جانباً كل الأفكار الغيبية والمغرورة والإمبريالية المؤثرة فى مصيرهم .

معالم الثقافة الأمريكية



راسل ب . ناى

يشغل راسل ب . ناى كرسى الأستاذية فى اللغة الإنجليزية بجامعة ميشيجان منذ أن انضم إلى هيئة التدريس فى عام ١٩٤٠ . ومن عام ١٩٤٩ إلى ١٩٦٢ كان أستاذاً ورئيساً لقسم اللغة والأدب . وقبل ذلك قام بالتدريس فى كلية جوردان وجامعة ويسكونسن وكلية أدلفى . وفى عام ١٩٣٩ حصل على درجة الدكتوراه من جامعة ويسكونسن . أما عن جولاته ودراساته العلمية فتشتمل على الآتى :

منحة روكفلر للزمالة فى التاريخ الأمريكى ، ومنحة نيوبيرى للزمالة فى تاريخ الغرب الأوسط ، ومنحة السبتيين (دراسة فى أوربا) عام ١٩٥٤ ، ثم فى الفترة ١٩٥٧ – ١٩٥٨ . وجامعة إنديانا أبريل – يوليو ١٩٦٢ ، وجامعة ولاية مونتانا عام ١٩٦٣.وفى عام ١٩٦٢.عمل محاضراً فى معهد الدراسات القضائية والاجتماعية التابع لجامعة مرسيليا بفرنسا . نشر تسعة كتب فى مجالات التاريخ والترجمة أو السيرة . فى عام ١٩٤٤ نشر كتابه «جورج بانكروفت : الثائر الهندى المنبوذ» وفاز عنه بجائزتى بوليتزر ونوبف .

(٣) ميشيل – جيلوم سان جان دى كريفيكير : **رسائل من فلاح أمريكى**

بقلم : راسل ب . ناى

وُجدت أمريكا فى أذهان الناس كمفهوم منذ وقت طويل قبل أن تنفصل بالثورة عن اوربا ، ففى عام ١٥١٥ كتب توماس مور « يوتوبيا » – أى قبل رحلة كولومبس الأولى بسنوات قليلة – لكى يبرز الأمل الواعد بذلك العالم المشرق المنعش عبر البحر . وكانت التقارير التى رويت عن الرحالة المكتشفين فى عصر النهضة قد شجعت انتشار أسطورة أمريكا كأرض اللآلى والخير كله ؛ كما سجل ذلك أول الزوار الإنجليز لولايتى كارولينا وقالوا : إنهم رأوا أناساً بسطاء بدائيين عاشوا سعداء بأسلوب العصر الذهبى نفسه . وقد توهج خيال ما يكل درايتون – أحد معاصرى شكسبير – عندما اطلع على الحملة التى قامت بها شركة فيرجينيا فى عام ١٦٠٦ لدرجة أنه وصف المستعمرة الجديدة بأنها « الجنة الفريدة على الأرض » .

أما بالنسبة لجون دن الذى نادى بقيمة الاستيطان الإنجليزى فى أمريكا فكانت أرضاً كتب لها أن تكون ذات فوائد أعظم حيث تستطيع أجيال المستقبل أن ترى « النمو فى طريقه إلى الكمال . » .

وإذا كان المستوطنون الذين تبعوا المكتشفين قد فشلوا فى العثور على أى شىء من هذا القبيل فإن الأسطورة رسخت : فبعد قرن تقريباً من الاستيطان الأول نجد الأسقف بيركلى ما زال يتكلم عن أمريكا : « ذلك المناخ السعيد . . . ومهد البراءة حيث الطبيعة ترشد

والفضيلة تحكم ! » .

وقد أضاف عصر العقل إلى هذه الأسطورة أسطورة أمريكا الأمل ، وفرصة الإنسان لكى يهرب نهائياً من خطايا العالم القديم الفاسد والمنهك ، وقد اعتبر مستوطنو نيو إنجلاند من أتباع كالفن أمريكا على أنها أرض كنعان التى وجههم إليها الرب ؛ كما وجه من قبل بنى إسرائيل ! وكان إدوارد جونسون الذى رحل إلى ماساتشوستس مع أول موجة للمستوطنين فى عام ١٦٣٠ - كان يؤمن « بأنها المكان الذى سيخلق فيه الإله سماء جديدة ، وأرضاً جديدة ، وكنائس جديدة ، وكومنولثاً جديداً تماماً » كانت أمريكا بالنسبة لهؤلاء الرجال بمثابة عدن جديدة حيث استطاع آدم أن يحصل على فرصته الثانية . وقد حافظت الأجيال المتتابعة على هذا الأمل الذى عاشت فى ظله على أمل أن يتحقق ولو بعد ألف عام .

وفى أثناء الثورة الأمريكية تصور الفلاسفة الإنجليز والفرنسيون (وبخاصة الفرنسيون) نموذجاً لما يجب أن يكون عليه المجتمع المنطقى المعقول فى أفضل صوره . وقد أمدتهم أمريكا بالفرصة لإقامة مثل هذا التصور ووضعه فى محك التجربة فى الوقت نفسه : قال لوك فى إحدى ملاحظاته : « فى البدء كانت أمريكا هى العالم كله » وبذلك لخص عقيدة عصر التنوير التى نادت بأنه فى إمكان الإنسان أن يبنى فى هذه البيئة الجديدة غير الملوثة ذلك المجتمع الذى كان عليه أن يقيمه منذ البدء . بهذا بدت الولايات المتحدة قادرة على إيجاد المكان الذى يمكن أن تحقق فيه ما فشلت أوربا فيه من قبل .

هاتان الأسطورتان المنتشرتان والراسختان بأن أمريكا هى الجنة وهى الأمل اتحدتا لكى تؤثرا على التفكير فى أوربا فيما يتصل بالعالم الجديد حين أصبح ميشيل - جيلوم سان جان دى كريفيكير مشهوراً كممثل « للفلاح الأمريكى » الذى استقر فى مقاطعة أورانج بنيويورك التى كانت قبل ذلك المستعمرة البريطانية فى أمريكا الشمالية .

ولد كريفيكير فى مدينة كين بنورماندى فى عام ١٧٣٥ . وفى السادسة عشرة من عمره أرسل إلى إنجلترا حيث قضى ست سنوات فى المدرسة مما أثار اهتمامه العميق بأمريكا الشمالية . وفى عام ١٧٥٤ رحل إلى كندا كملازم فى الجيش الفرنسى متخصص فى رسم الخرائط والجداول . قام باختراق منطقة البحيرات العظمى ، وحارب فى معركة كويبك عام ١٧٥٩ ، ثم رحل بعدها إلى المستعمرات الأمريكية . شق طريقه عبر بنسلفانيا ونيويورك كتاجر ومساح

للأراضى ، وحصل على حق المواطنة فى نيويورك عام ١٧٦٥ ، كما أطلق على نفسه اسماً إنجليزياً هو : جون هكتور سانت جون . وبعد ذلك بأربع سنوات تزوج مهيتابل تبت ابنة أحد التجار فى يونكرز ، وابتاع مزرعة فى مقاطعة أورانج بحيث استقر هناك لإدارة هذه الضيعة .

إن ذكرى الأيام الحلوة العذبة التى واكبت السنوات العشر التالية التى قضاها فى ضيعته « باين هيل » لم تفارق مخيلته إطلاقاً : فيها ولد لكريفيكير ثلاثة أطفال ، وفيها أيضاً كتب المقالات التى كونت فيما بعد ماعرف باسم « رسائل من فلاح أمريكى » . ذات مرة قال للدوق دى لا روشيفوكو : « إننى لم أكن سوى مساحٍ بسيطٍ للأراضى ، وزارع لأرضى بنفسى ، أو جوال عبر غابات الوطن ! » .

كان صادقاً فى كلامه هذا بمقاييس عصره ، لكنه كان فى الوقت نفسه أرستقراطياً فرنسياً له زوجة ثرية وضيعة مزدهرة : أى أنه لم يكن تماماً ذلك الفلاح البسيط المتواضع الذى تظاهر به !

وعلى أية حال فإن الجدل الثورى السائد سرعان ما فرض نفسه عليه فى عزلته الريفية ، وعلى الرغم من أن كريفيكير كانت له تحفظات معينة على مثيرى الثورة الذين وصفهم « بأنهم يصرخون باسم الحرية دون أن يعرفوا ماهى » ، فإنه رفض أن ينحاز إلى أى جانب مما أشعل ضده عداء المحافظين والراديكاليين على حد سواء ، بمجرد أن اندلع القتال : فقد داست فصائل الجنود مزرعته مرتين ، وبحلول عام ١٧٨٠ بلغ عداء جيرانه له حداً جعل موقفه من المجتمع لا يمكن الدفاع عنه . لذلك حصل على تصريح بريطانى لكى يبحر من نيويورك إلى لندن فى عام ١٧٨٠ ، وقد حمل معه حقيبة سفر صغيرة مملوءة بالمخطوطات . وعلى كل حال فقد اتهم بالجاسوسية وألقى به فى السجن ثلاثة أشهر وأخيراً سمح له بأن يرحل فى أواخر ذلك العام . باع مخطوطاته مقابل ثلاثين جنيهاً إلى ناشر فى لندن استطاع أن ينشرها فى عام ١٧٨٢ بإهداء إلى الفيلسوف الفرنسى رينال تحت عنوان « رسائل من فلاح أمريكى يصف بعض المواقف الإقليمية والسلوك والعادات ، ويقدم فكرة عن وضع شعب أمريكا الشمالية . وقد كتب ذلك إلى صديق فى إنجلترا بقلم ج . هكتور سانت جون »[١] .

لاقت رسائل كريفيكير نجاحاً فورياً فى لندن وفى أوربا وقوبل بالترحاب فى صالونات باريس المتحذلقة التى اعتبرته من نجوم المجتمع . وكانت الاتجاهات المتأثرة بفلسفة روسو والتى

تضمنها كتابه قد وجدت صدى عميقاً فى الخيال الشعبى السائد فى حين أن وصفه لحياته الرعوية الوادعة فى (باين هيل) بدا تجسيداً عملياً تاماً لحياة الطبيعة.

وقد أعادته الحكومة الفرنسية مرة أخرى إلى نيويورك بصفته قنصلاً عاماً لها فى عام ١٧٨٣ وذلك بعد أن استتب السلام، لكنه وجد أن زوجته قد ماتت، والتهمت النيران منزله فى إحدى غارات الهنود، فى حين تكفل بأطفاله غريب رقيق القلب من بوسطن. وبعد أن جمع شظايا حياته المتناثرة استقر كريفيكير فى نيويورك سبع سنوات باذلاً فيها أقصى ما فى وسعه لكى يحافظ على حيوية الصداقة الأمريكية الفرنسية فى أثناء المرحلة الصعبة التى واكبت دبلوماسية ما بعد الحرب. وقد وصفه وليم شورت سكرتير جيفرسون بقوله: «إنه لا يوجد إنسان يفهم مثله على الوجه الأكمل حقيقة مصالح البلدين والكيفية التى تؤثر وتتأثر بها، كما لا يوجد من يملك حماسه فى تنمية العلاقات المزدوجة.».

لقد ساعد فى تأسيس شركة ملاحية للشحن التجارى بين نيويورك ولوريان، وكتب فى صحف الولايات المتحدة وفرنسا، واهتم اهتماماً عظيماً بأساليب الزراعة العلمية وهو الاهتمام الذى شارك فيه نفسه جيفرسون، وقد أدخل طرقا جديدة لزراعة البطاطس فى نورماندى، والبرسيم فى الولايات المتحدة بعد أن اختبر البذور وأجرى التجارب على المحصولات؛ مما أدى إلى انتخابه عضواً فى الجمعية الملكية للزراعة فى فرنسا والجمعية الفلسفية الأمريكية. وقد أصبح صديقاً حميماً لواشنطن وفرانكلين وخاصة توماس جيفرسون الذى حضر زواج ابنته.

وفى عام ١٧٩٠ عاد أدراجه إلى فرنسا بعد أن تدهورت صحته واستقر فى ضيعته بالقرب من روان حيث قضى وقت فراغه فى سرد رحلاته إلى أمريكا فى كتاب من ثلاثة أجزاء نشر فى عام ١٨٠١ بعنوان «رحلات عبر بنسلفانيا العليا وولاية نيويورك» ولقد أجبرته وطأة المرض المتواصل على الاعتزال النهائى ومات فى عام ١٨١٣.

ورسائل كريفيكير التى تتخذ شكل المقالات بالفعل كتبت على نمط رواية القرن الثامن عشر التى تتخذ من الرسائل المتتابعة فصولاً لها، وهى الصيغة المفضلة فى ذلك الوقت. وبلا شك فقد ساعده هذا المنهج على أن يجعل تعليقاته على تجربته الأمريكية تجمع بين العمومية والخصوصية فى الوقت نفسه.

وقد افترض أن كاتب هذه الرسائل فلاح أمريكى يدعى جيمس كرد على سلسلة من

الأسئلة الموجهة إليه من زائر إنجليزى مثقف يدعى السيد ف . ب . يرغب فى معرفة المزيد عن أمريكا [٢] .

وينتمى جيمس هذا إلى الجيل الثالث من الأمريكيين ، فهو مزارع من أصحاب الأراضى ، يتميز بالأمانة والإخلاص ، ومن الواضح أن قدرته العقلية محدودة ، لكنه يمتلك « نصيباً لا بأس به من الإدراك السليم ، واللماحية فى الحكم على الناس ، والخيال الخصب ، والقلب الرقيق الطيب » .

وبالرغم من أنه ينفى عن نفسه صفة الفيلسوف والسياسى والمفكر الروحى والعاشق للطبيعة ، فإن جيمس الذى يقوم بدور كريفيكير نفسه يتكلم عن أفكار أبعد ما تكون عن البساطة بل يستطيع الكتابة بنثر متحذلق يحمل فى طياته المذاق الغالى (الفرنسى القديم) إذا حتم عليه الموقف هذا . وبالفعل فإنه فى الرسائل الثلاث الأولى يبدأ منهج السؤال والجواب فى الاختفاء تدريجيا حتى الرسالة الخامسة التى يترك فيها جيمس دوره صراحة لكى يحل المؤلف محله . تظل الحال هكذا حتى الرسالة الأخيرة التى يضع فيها كريفيكير قناع « جيمس الفلاح » على وجهه مرة أخرى .

وتختلف الرسائل الاثنتاعشرة من حيث الطول والتنظيم اختلافاً شاسعاً بحيث تعكس العجلة الواضحة فى تنقيحها سواء من كريفيكير نفسه أو من ناشره اللندنى :

ففى الرسالة الأولى بعد الانتهاء من تقديم الشخصيات والموقف ، فإن الرد يأتى مباشرة على سؤال السيد ف . ب . : « على أى صورة تبدو الحياة فى أمريكا ؟ » فيتطابق وصف جيمس تماماً ومايتوقعه الناس فى عصر التنوير : إنها حياة العقل والفردوسية والقريبة من الطبيعة والمنظمة والهادئة والصحية والمزدهرة إن مايؤكده جيمس على أنه فضائل المجتمع الأمريكى هو تماما نقيض الرذائل الأوربية ! إنها حكومة القوانين البسيطة والعادلة ، الحكومة التى لا تطلب الكثير من « الفلاح النشيط » الذى لا يطلب منها بدوره سوى أقل القليل . يكتب جيمس مشيراً بوضوح إلى أوربا فيقول :

« نحن هنا ليس لدينا أى حرب تجبرنا على هجرة حقولنا . إن عقيدتنا لا تقهر الزارعين ، لأننا لانعرف تلك النظم الإقطاعية التى استعبدت الكثيرين . » إن أمريكا – طبقاً لتحليله – هى أرض الفرصة التى لا تبارى ؛ فهى تمنح « مجالاً عظيماً للعمل والحركة » من أجل « طاقة الأجيال المستقبلة » .

وكانت الرسالة الثانية إجابة عن السؤال : «ما صورة حياة الفلاح الأمريكى إذا ما قورنت بقرينه الأوربى ؟ »

يؤكد جيمس أن الاختلاف الرئيسى يكمن فى استقلال الأمريكى ، كتب يقول :

«إن اللحظة التى أدخل فيها أرضى فإن فكرة الازدهار المشرق ، والحق الذى لامراء فيه ، والاستقلال تغمر عقلى » فالأمريكى يمتلك أرضه برسوم بسيطة ومحددة وفى ظل حكومة ذات سلطة محدودة تماماً ، ويحدد جيمس مفهومه للقانون فيقول : «إن الدور الذى يؤديه القانون فى أمريكا هو الدور الذى أقوم به نفسه فى مزرعتى . إنه لجام وقيد لكى يمنع القوى والشره من انتهاك حق الضعيف . ثم يشرح بتفصيل أكثر مفهوم الديمقراطية الزراعية النامية فيقول : إنها تتمثل فى «طائفة الزراع الذين يملكون حرية العمل وحرية الفكر فى ظل نظام يوفر لهم السعادة بمعنى الكلمة . »

ويختم جيمس كلامه بقوله : «إن جنسية الأمريكى هى خير ما يمكن أن يمتلكه الإنسان المحظوظ . . شكراً لله ، إنه قدر لى أن أصير فلاحاً أمريكياً بدلاً من جلف روسى أو أجير مجرى ! »

وأجابت الرسالة الثالثة عن السؤال : «من الأمريكى ؟ » لذلك كانت أطول وأعقد رسالة بحكم أنه لم يكن سؤالاً تسهل إجابته . وعلى الرغم من إسرافها فى التعبير العاطفى ، وعدم التزامها بخط محدد ، ووقوعها فى خطأ التكرار والحشو – فإنها تعد أهم مقالة فى مقالات كريفيكير ، بل أهم تقرير له فى هذا الصدد .

تنهض المقالة على ثلاثة اهتمامات عامة : الأول : عندما تكتشف الفروق بين المجتمع الأمريكى والمجتمع الأوربى ، والثانى : عندما تحلل التجمعات الإقليمية الأمريكية وتتعرف – ربما لأول مرة – على المعنى الفريد للحدود الأمريكية ، والثالث : عندما تفسر عملية الهضم والاستيعاب التى جعلت الأوربى يصبح «ذلك الرجل الجديد» : أى الأمريكى .

فى المقام الأول يشرح كريفيكير – من خلال جيمس – خصائص المجتمع الأمريكى بما يحمله من حيوية وديناميكية ؛ إذ إنه «مشحون بروح الرغبة فى الإنتاج التى لا تحده أى قيود أو عقبات ؛ إذ إن كل فرد يعمل من أجل نفسه ! » إنه أيضا «مجتمع حديث » شيد من مواد جديدة فى قارة جديدة . لقد اختفى من العالم الجديد ذلك المشهد الذى نرى فيه «السادة العظماء الذين يملكون كل شىء ، والقطيع البشرى الذى لا يملك شيئا . » . وبدلا من ذلك

يبدو الأمريكيون «شعباً متوسط الحال . . . ذا قدرة طيبة » متحداً « فى ظل قيود حريرية لحكومة رقيقة . . . . إنهم يملكون التربة التى يزرعونها ، وهم أعضاء فى الحكومة التى يخضعون لأوامرها ، وهم الذين يصوغون قوانينهم بأنفسهم » . إن مجتمعهم يتيح « للإنسان أن يكون حراً كما يهوى وكما يحب . . . . إنه أكثر مجتمعات العالم كمالاً » .

وعلى حين أن المجتمع الأمريكى «لايحتوى على تنويعة الألوان والظلال التى يمكن ملاحظتها فى المجتمع الأوربى » – فإن كريفيكير يوضح أن للمجتمع الأمريكى الاختلافات الخاصة به : هناك أنماط مميزة من الأمريكيين تختلف فيما بينها باختلاف البيئات.يستمر فى تحليله مستخدماً استعارة مطولة من علم النبات ، تبدو فى منتهى الحذلقة بالنسبة لجيمس فيقول : « إن البشر مثل النباتات » يختلفون فيما بينهم « طبقاً لنوعية التربة والتعرض للعوامل الجوية التى ينمون فيها » لذلك فإن البيئة الأمريكية تنتج أمريكيين تنبع طبيعتهم المميزة من « الهواء الذى نتنفسه والمناخ الذى نعيشه ، والحكومة التى نطيعها ، والنظام الدينى الذى نملكه ، والطبيعة التى تميز أعمالنا » .

يوضح كريفيكير أن المجتمع الساحلى قد أنتج طبقة اجتماعية جريئة ومنتجة من البحارة والتجار وسكان المدن الذين يتميزون بالروح العدوانية واللامنتمية والخصبة والعنيدة .

وكان الخط التالى من الاستيطان قد أنتج فلاحين من « الملاك المستقلين » مثل جيمس نفسه . وخلف كل هؤلاء بطول خط الحدود كان ساكنو الحدود الخارجون على القانون القساة الذين لا يقيمون لأى شيء وزناً . وقد وصفهم كريفيكير بأنهم طريدو المجتمع ، من سلالات غير نقية ، نصف متحضرين ونصف متوحشين . كانوا أول من توغل فى البرارى ولذلك تطبعوا بالوحشية نفسها . لكن كان هؤلاء الناس الذين تميزوا بالعنف والكآبة والإباحية هم الذين مهدوا الخطوة الأولى الضرورية تجاه تطوير المجتمع الزراعى المستقر الذى أتى فى المرحلة التالية لهم وذلك على سبيل سخرية الزمن ! لقد فتحوا الطريق «لظهور طبقة ثانية بل أفضل ، تمثلت فى الملاك الأمريكيين الحقيقيين . . . كانوا أكثر إنتاجاً ورغبة فى إتمام التحسينات ، وتحويل البيت المبنى من أعمدة خشبية إلى محل ملائم للإقامة المستقرة . . . . واستطاعوا تغيير هذه البلاد البربرية فى سنوات قليلة إلى منطقة ملائمة خصبة ومنظمة تنظيماً حسناً » .

لكن مهما كانت الاختلافات الإقليمية بين الأمريكيين فإنها اختفت عندما « امتزجوا جميعاً

وشكلوا جنساً جديداً من البشر» : فى فقرة طويلة ومنسقة بدقة من الرسالة الثالثة يصف كريفيكير بالتفصيل كل التغيرات السيكلوجية التى تحول الأوربيين إلى أمريكيين : يأتى المهاجر ملتصقاً بماضيه الأوربى إلى بلاد واسعة ، جميلة ، خاوية ، مفتوحة ، وعلى النقيض تماماً من أوربا ، «حيث كل مكان فيها يفيض بالخير ! » كتب جيمس يقول :

« بمجرد أن يتنفس المهاجر هواءنا فإنه فى الحال يضع مشروعات وتصميمات لم يكن ليفكر فيها قط فى البلد التى أتى منها » . وعلى ذلك فإن أول خطوة له نحو «التأمرك» إنما هى رفضه لكل الاتجاهات والأخلاقيات القديمة لأوربا ، ثم تأتى الخطوة التالية عندما يدرك الفرص التى تقدمها إليه بلده الجديد . يتساءل جيمس : «إذا كان المهاجر يملك موهبة أو خبرة معينة فإنه يبذل ما فى وسعه لكى يحصل بها على حياة كريمة ناجحة » إنه يجد الاستقلال والأجور العالية والغذاء الوافر وأهم من هذا كله فإنه «يغير مستواه . . . . إنه يشعر الآن بأنه إنسان لأن الآخرين يعاملونه على هذا الأساس » إنه يبدأ فى التفكير بأسلوب مختلف ، أسلوب أمريكى طالما أنه أصبح «إنساناً جديداً يسلك على أساس من مبادئ جديدة ، لذلك يتحتم عليه أن يعتنق أفكارا جديدة وأن يكون آراء جديدة» .

من تلك السلالة المتناقضة ، «ذلك المزيج الإنجليزى ، الأسكتلندى ، الأيرلندى ، الفرنسى ، الهولندى ، الألمانى ، السويدى ؛ ظهر إلى الوجود ذلك الجنس المسمى بالأمريكيين » . وكما وصف كريفيكير التحول من الأوربى إلى الأمريكى فإنه يعتمد على تلك الفرصة الثانية : أى الفرصة للبدء من جديد مرة أخرى ، تلك التى تكمن فى قلب الحلم الأمريكى . إنها لذات مغزى أن تظهر كلمة «جديد» سبع عشرة مرة فى الرسالة الثالثة وغالباً ما يكون فى معيتها كلمات مثل «تبدل الشخصية » و «التجديد » و «البعث » . ويرى كريفيكير هؤلاء الأمريكيين الذين ولدوا مرة أخرى فى عدن العالم الجديد على أنهم أمل العالم ، «والحجاج الغربيين الذين حملوا معهم كل الإنجازات العظيمة فى الفنون والعلوم ، وكل الحيوية والخبرة التى بدأت منذ زمن بعيد فى الشرق . إنهم سوف يكملون الدائرة . . وذات يوم سيكونون السبب فى تغييرات أعظم فى العالم » .

إن مفهوم أمريكا كأرض الفرصة والأمل يسرى فى كل سطور الرسالة الثالثة مما يمنحها الوحدة التى تميزها . ويؤكد كريفيكير باستمرار انفتاح المجتمع الأمريكى وحركته المرنة والسائلة – ويكرر أن فى أمريكا مكاناً لكل إنسان » بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى :

فهناك آلاف الفدادين بدون ضرائب ، والأراضى التى لم تزرع ، والأمل الذى شكل إغراءً ضخماً لأوربا الجائعة لمزيد من الأرض . فى تلك « المصحة الأمريكية العظمى » يمكن « فقراء أوربا » أن يجدو السلام والرخاء والأشياء الطيبة فى الحياة ، أى أن كل ما ينقص الكتل الشعبية فى أوربا تجده هنا لكل من يعمل ويسعى . هنا « يستطيع الخادم أن يتحول إلى سيد ! وعبد الأمير الطاغى إلى رجل حر » . كما يؤكد جيمس الذى كان مجرد صفر وأصبح الآن لأول مرة فى حياته له كيان معترف به » ولكل مهاجر نشيط منتج تقول أمريكا :

« مرحباً بك على سواحلى أيها الأوربى المنكوب ! بارك الله فى الساعة التى رأيت فيها حقولى الخضراء المنعشة ، وأنهارى المتدفقة الجميلة ، وجبالى الخضراء ! فإذا كدحت فلدى الخبز لك ، وإذا كنت مخلصاً جاداً ، ونشيطاً فسوف أسبغ عليك خيراً عميماً عندما تحصل على راحتك واستقلالك . سأمنحك الحقول التى تمدك بالغذاء والكساء ، كذلك مدفأة مريحة لكى تجلس بجوارها ، وتقص على أطفالك كيف ازدهرت أحوالك ؟ سأمنحك أيضا سريراً وثيراً لكى تستريح عليه . وبالإضافة إلى كل ذلك سأحصنك بكل ضمانات الرجل الحر . . . . اذهب واعمل ما فى وسعك فسوف تزدهر بشرط أن تكون عادلاً ، معترفاً بالجميل ، ومحباً للعمل الشاق » .

وعلى سبيل التوضيح فإنه يلحق بالرسالة قصة أندرو الأسكتلندى الذى جاء إلى بنسلفانيا خاوى الوفاض ، واقتطع لنفسه أرضاً عند الحدود ، وفى سنوات قلائل كان يملك بيتاً وست بقرات وحصانين وأوعية للطبخ وأدوات عدة بما يساوى ستمائة وأربعين دولاراً . وذلك للتدليل المناسب على « النتائج السعيدة التى تجىء فى أعقاب الجدية والإقدام على العمل الشاق ، وعندما يتحد الإنسان مع الأرض والحرية » .

أما الرسالتان التاليتان – الرابعة والخامسة – فإن جيمس يقدم سرداً من خلالها لرحلة إلى جزيرة نانتاكيت ، وتمثلان تحولاً إلى درجة أقل من الحماس العاطفى . يقدم فيها سؤالاً آخر فى مناقشته لعوامل النجاح فى النظام الأمريكى :

إن سكان نانتاكيت يتحملون شظف العيش باعتمادهم على صيد الأسماك ، وإذا كان مجتمع الصيادين هذا الذى يعيش على جزيرة صخرية جرداء مجتمعاً سعيداً متفتحاً ومستقراً مثل مجتمعه المزدهر الذى يعيش فيه فلاحو نيويورك – فإن هذا يثبت أن نجاح المجتمع الأمريكى لا يعتمد فقط على ظروف الاستيطان وحدها ، بل يعتمد أكثر على المبادئ الأساس للاقتصاد .

هكذا كان الوضع ؛ لأن جيمس رأى فى نانتاكيت العوامل الفعالة التى فى نيويورك : فكلا المجتمعين يضعان قيوداً قليلة على المشروعات الفردية . وكلاهما يسمح بإطلاق العنان «للإنتاج المحلى والإصرار على تحقيقه لكل الناس » وذلك « بإمدادهم بنظام من القوانين العقلانية القائمة على الحرية التامة » بحيث يحصل المواطنون على «العائد من مجهودهم كاملاً . . . . مع السماح لهم بالاستمتاع بثمار كدهم . . . بمنتهى الحرية وبلا عقبات » وعلى الرغم من أن اصطلاح «دعه يعمل » لم يكن شائعاً فى المفهوم الأمريكى – فإنه كان المبدأ الذى وجد فيه جيمس بوضوح الخاصية العامة للنجاح فى كل من المجتمعين.

وفى الرسائل : السادسة والسابعة والثامنة التى تستمر فى مسح نانتاكيت ومعها كروم مارتا القريبة منها – فإن كريفيكير يستغنى فى الواقع عن شخصية جيمس . تعتمد الرسائل على الأساليب التقليدية المستخدمة فى أدب الرحلات المعاصر ، وذلك حتى الرسالة التاسعة التى يغير فيها كريفيكير بلا تمهيد المنظر إلى تشارلز تاون فى كارولينا حيث المجتمع الذى تسوده قيم التجارة والشغب واقتناء العبيد بسبب سطوة المحامين والزراع والتجار . (والشىء الذى له دلالة هنا أنه لا محامين فى مجتمع جيمس على حين يوجد واحد فقط فى نانتاكيت ، فى الوقت الذى يوجد منهم فى تشارلز تاون كتيبة بأكملها) .

ولا يمتاز وصفه للمدينة بالجاذبية ؛ فقد قامت على الرق الذى يمثل بالنسبة لكريفيكير النظام « الذى يشيع أبشع صور البؤس والشقاء » ، لذلك تبدو له تشارلز تاون انحرافاً وتشويهاً للنموذج الأمريكى : فهى تفتقر تماماً إلى الاتزان والاعتدال اللذين يميزان ديمقراطية نيويورك الزراعية ، وتخلو من التناغم الخلاق الذى يميز حياة السواحل فى نانتاكيت .

وكانت المناقشة التى دارت حول المجتمع الأمريكى ، والتى أثارها أول سؤال للسيد ف . ب . قد أتت لنهايتها فى تشارلز تاون : فقد قدم كريفيكير لقرائه ثلاثة ملامح للحضارة الأمريكية النامية : الديمقراطية الزراعية الريفية باستقلالها وكفايتهاالذاتية ، والمجتمع غير الزراعى بنظامه الداخلى المعقد الذى يعتمد فيه كل جزء على الآخر والذى ينهض على أساس اقتصادى مختلف تماماً ، وأخيراً المجتمع الحضرى بملامحه التجارية غير الإنسانية ، والملوث بلعنة الرق ، والبعيد عن منابع الطبيعة ومن ثم فإنه ينكر قيمها ضمناً .

ويعترف كريفيكير بأن تعليقاته النهائية لم تكن سوى انطباعات حزينة من أثر مواجهته المفاجئة لعبد زنجى ترك ليموت فى قفص كعقاب له على عدم إطاعته الأوامر ! ولكن إذا كان

هذا بمثابة رأى كريفيكير فى المصير النهائى لأمريكا – فلابد أن يكون رأياً مريراً وخالياً من الأوهام .

فى هذه النقطة يعكس الكتاب إعداده المتعجل للطباعة والنشر ، وتبدو العلاقة واهنة بين الرسالتين العاشرة والحادية عشرة وبين الخطوط الرئيسة للكتاب .

وتحتوى الرسالة العاشرة على بعض الملاحظات عن الحيّات والطيور ذات الهديل وذلك للقراء المهتمين بالتاريخ الطبيعى ، بما فى ذلك وصف زاخر بالألوان والظلال للقتال مع حية .

أما الرسالة الحادية عشرة فهى سرد لا مبرر له لزيارة مسافر روسى لمنزل جون بارترام عالم بنسلفانيا الطبيعى الذى ينتمى إلى طائفة الكويكرز .

لكن فى الرسالة الثانية عشرة – وهى الأخيرة – يتقمص كريفيكير مرة أخرى شخصية جيمس الذى يعود ليتكلم عن تجاربه فى الثورة الأمريكية : إنه يتساءل من خلال جيمس : كيف لمحب السلام والحرية أن يختار بين أعداء متصارعين مثل هؤلاء ؟ ثم يختم حديثه آسفاً عندما يقول : «إن ذلك الذى يحكم نفسه طبقاً لما يؤمن به من مبادئ يمكن أن يقع تحت طائلة العقاب من طرف ما لهذه المبادئ نفسها » .

هكذا عندما أصيب جيمس بالإحباط ورأى الحقائق عارية فى مجتمعه المنقسم على ذاته – فإنه قرر أن ينضم إلى الهنود الذين يعيشون « فى غابة الطبيعة العظمى . . بسهولة وسمو وسلام أعظم مما تستطيع أن تتصور » هنا يختم كريفيكير كتابه عندما نرى الفلاح جيمس يتحرك إلى مجتمع الهنود البسيط الذى لم يتلوث ، يحدوه مزيج من الحزن والتفاؤل على أمل أن يجد هناك الأمن والتناغم والنظام الذى تدمره كل من الحرب والحضارة ! وإذا كان كومنولث جيمس المكون من ملاك الأراضى الأحرار المتنورين لا يمكن أن يعيش فى عالم الثورة ، أو حتى فى عالم السلام إلا إذا تحول أخيرا إلى تشارلز تاون أخرى – فإن الهروب إلى الغابة – كما يبدو لكريفيكير – يمثل الإجابة الفريدة لهذا التساؤل .

كان كريفيكير معجباً بروسو وابناً للرومانسية الفرنسية . كتب ذات مرة : إن « العاطفة والإحساس » هما المرشدان الوحيدان اللذان يعرفهما » لقد وجد فى المجتمع الأمريكى ما أعده فلاسفة عصر التنوير الطبيعيون لكى يجده ، أى أرض يعيش عليها فلاحون سعداء يعيشون فى مجتمع حر يؤمن بالمساواة ، وقريب من الطبيعة الخيرة .

إن الصورة التى يقدمها لأمريكا فى الرسائل الخمس الأولى على الأقل صور مثالية عاطفية

للغاية ، لكنها بالرغم من ذلك كانت تعبيراً واعياً ومتعاطفاً مع الشعور السائد بالحلم بأن أمريكا جنة وأمل ، هذا الحلم الذى تمثل فى الصورة التى انطبعت فى ذهن أول جيل من الأمريكيين .

لكن مفهوم كريفيكير لهذا المجتمع الرعوى المثالى ينبغى ألا يؤخذ ببساطة على أنه مفهومه للأركاديا (المجتمع المثالى فى بساطته وبراءته) . لقد كان مدركاً تماماً - حتى فى رسائله الأولى - لثغرات الضعف فى الطبيعة البشرية ، وكان مدركاً بالدرجة نفسها للحقيقة التى تؤكد أن البشر الناقصين لن يخلقوا مجتمعاً كاملاً ولا حتى فى ذلك الجو المواتى فى أمريكا . إنه يلاحظ فى الرسالة الثالثة أن : «الخير والشر كما أراهما فى كل المجتمعات ، وإنه لمن العبث أن نبحث عن أية بقعة لا نجد فيها مزيجا من العنصرين !» كانت الحياة الخيرة التى بحث عنها والتى عاشها فى أول الأمر فى باين هيل فى منطقة بين مجتمع أوربا المتحلل ذى السلطة المطلقة حيث «السادة العظام يملكون كل شىء» ، وبين مجتمع الحدود الفوضوى المتوحش . وكرجل ينتمى إلى عصر التنوير فإن كريفيكير كان يعتقد أن المستوى المثالى للحياة يوجد فى مكان ما بين البدائية والحذلقة الحضارية المبالغ فيها . أى الحياة القريبة بما فيه الكفاية إلى الطبيعة حتى تتشرب بآثارها البعيدة بما فيه الكفاية عن النتائج الفاسدة للحضارة المبالغ فيها .

هنا فى هذه المنطقة الوسطى يستطيع الناس أن يتعاونوا معاً لكى يعيشوا حياة منظمة يترك فيها العنان للخير فى الطبيعة البشرية ، فى حين يتم فيها السيطرة والتحكم فى العنصر المدمر . إن مجتمعاً مثل هذا لا يمكن أن ينهض فى أوربا التى لا تملك الوسائل الكافية للحفاظ عليه ، والتى يتحتم عليها أن تقهر قرونا من التقاليد المتوارثة ، لكن هذا بدا ممكناً أو على الأقل هكذا لكريفيكير فى أيام جيمس .

هنا يكمن وجه الغرابة فى رسائل كريفيكير التى توضح - عند قراءتها ككل - افتقارها العجيب إلى خط فكرى موحد ، فهى تبدأ بالتفاؤل وتنتهى بالشك . ويبرز فى الختام اعتراف وجل يلمح ولكن بوضوح بأن الحلم الأمريكى كان مجرد حلم ، وبأن المجتمع العقلانى الذى يتألف من مواطنين أحرار والذى وعد به الحلم لم يكن سوى مادة لأشياء تدخل فى باب الأمل أكثر من باب الواقع ! إن السلام الريفى الذى يميز ضيعة جيمس والذى وصفه بحيوية بالغة فى الرسائل الأولى ، هذا السلام يقف على الكفة المقابلة للجشع المادى الذى تتميز به تشارلزتاون . فيقف الملاك الزراع فى مقاطعة أورانج وصائدو السمك ذوو الحيوية المتدفقة فى نانتاكيت فى مواجهة رجال الحدود نصف المتوحشين وأصحاب العبيد المشهورين بقسوتهم فى

كارولينا ، فى حين أن الكومنولث المتناغم للملاك الأحرار يقع ضحية التمزق بسبب المعارك والحروب من حين لآخر : فقد كتب كريفيكير فى الرسالة الحادية عشرة : إن « الإنسان حيوان يعيش على الضحايا بسبب رغبته فى السطو وإراقة الدماء المزروعة فى قلبه » ، لذلك لايتوقع منه سوى خير ضئيل . ليس هناك من مهرب من هذه الحقيقة سواء فى الغابة أو المدينة ، فى العالم القديم أو العالم الجديد !

« أين إذن تستطيع أن تدرك أن الطبيعة تهدف إلى سعادتنا ؟ هل يمكن أن تفضل حياة الناس فى الغابات على حياتهم فى موقف أكثر تحضراً ؟ إن الشر يسود كلتا الحالتين :

فى الحالة الأولى يلتهم الناس بعضهم بعضاً عندما لا يجدون ما يأكلونه !

وفى الحالة الأخرى غالباً ما يُهلك بعضهم بعضا فى الصراع على امتلاك المكان ! وفى اعتقادى أن الآثام والشرور التى فى الحالة الأخيرة تفوق تلك التى فى الأولى حيث الشر الحقيق أكثر ندرة ، وأقل رسوخاً ، وأضأل حجماً . لكننا نرغب فى أن نرى الأرض وقد عمرها الناس ، وأن تتحقق سعادة كل الأمم التى قيل : إنها تزيد بزيادة عدد السعداء . يا إلهى ! إلى أى هدف يسعى هذا العدد الهائل من البشر فى حياة تفرض عليهم السعى وسط هذا الكم الهائل من الخطايا ، بحيث يرتكبون الجرائم الكثيرة ويقعون صرعى الأمراض الكثيرة ، وضحايا الحاجة والمعاناة » .

ويختتم كريفيكير كلامه برنة أسى عندما يقول : «إننا لابد أن ندفع الثمن الغالى جداً فى مقابل نصيبنا الضئيل من السعادة الاجتماعية التى نتمتع بها » طالما أنها لن تدوم طويلاً . ولعل رفض جيمس النهائى للمجتمع الذى سبق أن وضع فيه ثقته كان بمثابة اعتراف بالفشل . لم يكن يملك سوى أن يأمل أن صلاته الأخيرة : «أرجوك يا ألله رب الطبيعة ألا تضيع كلية فضائلنا العريقة ونشاطنا الإنسانى » سوف تستجاب وأن «سلامنا القديم » سوف يسترد .

إن أهمية كتاب كريفيكير « رسائل من فلاح أمريكى » بالنسبة للأدب الأمريكى تكمن فى أنه أحد الإنجازات الأمريكية الأصيلة بكل المقاييس الإنسانية ، فقد استطاع أن يعبر خير تعبير عن الوعى القومى . لذلك يذكر دائماً مع كتاب فرانكلين «سيرة ذاتية » ، و «مذكرات » لجون وولمان ، و «يوميات » لصمويل سيوول ، و «ملاحظات حول فرجينيا » لجيفرسون . وبلاشك فإن كتاب كريفيكير يقف عند بداية التقاليد الأدبية الأمريكية :

أولاً فإن الكتاب يعكس الحياة الأمريكية بأسلوب مباشر عبر عيون غير أوربية بحيث

لا تبدو الأرض والناس ممثلين لأوربا التى أعيد زرعها أو تكوينها ، بل كعناصر لأمة ناهضة لها صفاتها الخاصة بها . ويملك كريفيكير موهبة التصوير الحى كما نجد فى وصفه للعاصفة الثلجية فى الغابة ، والحانة الريفية المزدحمة بالرواد . كذلك فهو موهوب أيضاً فى سرد الأحداث مثلما نجد فى الرعب المفاجئ الناتج عن غارة هندية ، وفى العراك بين اثنتين من الحيات فى حديقته كل هذا يجسد التجربة الأمريكية بأسلوب ملموس ، حقاً إن الرسائل تحتوى على قدر عظيم من المعلومات الدقيقة عن أحوال الحياة فى أواخر القرن الثامن عشر ، لكن كريفيكير يمتلك التزاماً عاطفياً تجاه المجتمع والمنظر الأمريكيين اللذين جعلا من كتابه شيئاً أكثر من مجرد تقرير مفيد . لقد استوعب الإمكانات الفنية للمضامين والمفاهيم الوطنية ، ولأن التجربة الأمريكية كانت قد استغرقته إلى حد كبير فإنه استطاع أن يستخرج منها أدبا .

ثانياً : فإن كريفيكير ساعد فى خلق اليانكى الأصيل المعتمد على نفسه والمستقل بذاته كشخصية أمريكية متميزة ، وكإنسان يستطيع أن يرعى نفسه بنفسه ، ويقف على قدميه لكى يواجه الحياة مواجهة الند للند . وعلى الرغم من أن كريفيكير رأى فى الشخصية الأمريكية بلا شك ما هيأت له الفردية الرومانسية أن يراه ، فإنه شكل نموذجه من عناصر غالبة أخرى مثل العنصر الإنجليزى والفكر الكالفنى ، والطاقات التى عرف بها سكان الحدود . فلقد أقام كل من جيمس وأندرو القادم من جزر الهبرايدز وبحارة نانتاكيت نظام العمل فى مجتمعهم على أساس الاهتمام بذات الإنسان الذى عرف به عصر التنوير . لم يعتمدوا فى شق طريقهم على الحظ ولكن «بالتدريج فى السلوك القائم على التحكم فى النفس والإخلاص والهجرة» بحثاً عن الفرص حيثما وجدت . إنهم ينتمون إلى التقاليد الشريفة التى سار على نهجها الشباب الطموحون مثل ابن فرانكلين وجمعية الشباب الأمريكى التى أسسها جاكسون ، والأبطال الذين صنعوا أنفسهم والذين نجدهم فى كتابات هوراشيو آلجر ، وحتى الشباب الذين نجحوا فى إنشاء الغرفة التجارية الصغيرة الخاصة بهم .

ثالثاً : فقد بدأ كريفيكير فى اكتشاف ما أصبح على الفور النغمة الأدبية الأساس فى أمريكا ، إنها نغمة تحليل الذات . لقد كان الأدب الأمريكى ولا يزال يعتمد على تحليل الأفكار والأحاسيس إلى حد بعيد للغاية قد يتجاوز أى حد آخر بلغته أية ثقافة غربية أخرى . كان كريفيكير أول من وضع السؤال العظيم : «من الأمريكى ؟» الذى أدى إلى سؤال آخر : «ما معنى أن تكون أمريكيًّا ؟» ولقد سأل السؤالين أنفسهما منذ عهد كريفيكير – توكفيل ومسز

ترولوب وديكنز واللورد برايس ولاسكى وموروا ومايردال وحشد هائل من الدارسين والملاحظين ، لكن سؤالهم كان من خارج حدود أمريكا . أما كريفيكير فكان سؤاله من الداخل ، وإجابته على أساس أمريكى كما نجد فى إيمرسون وويتمان وهنرى جيمس ومارك توين ووليام فوكنر الذين قاموا بالمهمة نفسها من بعده . وبصفة عامة فإن الأدب الأمريكى كله محاولة للإجابة عن السؤال الذى كان الفلاح جيمس أول من وضعه .

وأخيراً عندما لم يجد كريفيكير إجابة فإنه حدد المشكلة المستمرة والرئيسية فى الحياة الأمريكية بأنها محاولة رأب الصدع أو سد الفجوة إلى حد ما بين أمريكا كواقع وأمريكا كمثل . إن الربط مابين الشك واليقين ، ما بين الإيمان والتردد – واضح إلى حد كبير فى كتاب كريفيكير ، وهو خاصية أمريكية بحتة .

فإن لم يجد كوتن ماثر فى أمريكا التى عاش فيها التحقيق العملى للكومنولث المثالى الذى خطط له المؤسسون التطهريون ، فإن كريفيكير لم يستطع أن يجد فى أمريكا ما بعد الثورة مملكة العقل والتنوير التى توقعها . ولقد تميزت الثقافة الأمريكية بهذا التوتر منذ البداية ، وهو التوتر الذى شعرنا به بعمق فى « رسائل من فلاح أمريكى » كنتيجة للإيمان بالمثل الأعلى البعيد الذى يرى أمريكا كجنة الإنسان وأمله فى حين أن الصراع مستمر ، ولا يهدأ لإخراجه إلى حيز التنفيذ ، هنا والآن . وهذا ينطبق على زماننا أيضاً كما انطبق من قبل على زمن كريفيكير .

ملاحظات

١ – كتب بالإنجليزية لكن كريفيكير ترجمه إلى الفرنسية فى طبعة مزيدة عام ١٧٨٧ . وكانت قد ظهرت ترجمة سابقة له عام ١٧٨٤ . وكانت بعض « الرسائل » التى تنقد الجانب الثورى فى أمريكا قد منعت من النشر فى طبعة لندن عام ١٧٨٢ . وقد احتوت طبعة ١٧٨٧ الفرنسية على القليل منها . أما الباقى منها فقد ظل مخطوطاً حتى الطبعة الأمريكية عام ١٩٢٥ . وأعيد طبع النسخة الإنجليزية الأصلية خمس مرات فى السنوات العشر التالية ، أما الطبعة الفرنسية المزيدة فقد طبعت ثلاث مرات ، كما كانت هناك طبعتان لترجمة ألمانية وأخرى هولندية .

٢ – كان جيفرسون بالطبع يكتب فى الوقت نفسه ، وهى الكتابات التى أصبحت بعد ذلك « ملاحظات على فرجينيا » ، ونشرت فى باريس عام ١٧٨٤ استجابة لطلب مماثل للحصول على معلومات عن فرجينيا ، وهو الطلب الذى تقدم به الماركيز دى بارب ماربوا الذى عمل سكرتيراً للوزير المفوض لفرنسا فى فيلادلفيا .



ميلفن ك . وايتليذر

تلقى ميلفن ك . وايتليذر مراسل الشئون الخارجية درجة بكالوريوس العلوم من جامعة ولاية أوهايو عام ١٩٢٥ ، وفى الفترة ما بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣١ درس فى «المدرسة الحرة للعلوم السياسية» فى باريس . وبعد ذلك حضر بعض المناهج التى درست فى جامعة برلين ، ثم خدم كعضو فى هيئات المخبرين الصحفيين فى هيئة يانجستاون للبرق ، وفى جريدة التايمز التى تصدر فى بيتسبرج ، والتايمز التى تصدر فى كليفلاند . وظل يراسل التايمز الباريسية عامى ١٩٢٧ و١٩٢٨ . وكان يكتب عموداً كل يوم للطبعة الباريسية من « شيكاغو تريبيون» عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ثم عمل مراسلاً أجنبيا لمكتب الصحافة المتحدة فى باريس عامى ١٩٣٠ و ١٩٣٤ .

بعد ذلك ذهب إلى برلين للعمل فى مكتب الأسوشييتدبرس . وفى عامى ١٩٣٧ و ١٩٣٨ أصبح مديراً لمكتب الأسوشييتدبرس فى روما . وفى عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٠ عمل مراسلاً حربيًّا على الجبهة الألمانية . والآن يعمل مستر وايتليذر كاتباً للشئون الخارجية لجريدة فيلادلفيا . وكانت مراسلاته الأجنبية قد غطت أيضاً لندن والجزائر وروما والقاهرة وموسكو . وظل معلقاً إذاعيًّا ومحاضراً منذ عام ١٩٤٠ .

(٤) الفيدرالى

بقلم : ميلفن ك . وايتليذر

تعد «مذكرات الفيدرالى» من الكتابات السياسية التى رفعت فوق ما تستحق من خلال تطورات متتابعة . لقد كتبت على سبيل الحملة الأدبية التى أثيرت خصيصاً لكى تمارس نفوذها من أجل تبنى الدستور الجديد للولايات المتحدة . وعلى هذا فإنه إذا كان الدستور قد رفض أو فشل فى أن يؤدى دوره – فإن قيمة هذه المذكرات اليوم لا تزيد على مجرد كونها مادة تاريخية يطلع عليها الخبراء فقط فى هذا المجال .

ولكن لم يكن هذا قدرها . إن «مذكرات الفيدرالى» مازالت بالحيوية التى كانت عليها عامى ١٧٨٧ و١٧٨٨ حين ظهرت لأول مرة ، وبالطبع فإنها تمارس حياتها تماماً مثل دستور الولايات المتحدة نفسه . وهى تعد من المراجع التى يشار إليها مراراً فى شرح الدستور ، بل إن هيئة القضاء الأعلى فى الولايات المتحدة تُشْهِد بها ، كما أنها دخلت مجال الأدب . إنه غالباً ما يستحيل على دارس الدستور أو المؤرخ أو الفيلسوف السياسى الذى يدرس السلوك الجماعى للإنسان أن يتجاهلها . وهذا يتعدى حدود الولايات المتحدة بالدرجة التى يؤثر بها نفسها عليها فى الداخل .

ومن وجهة نظر الأدب فإن للمذكرات عيوبها . والعجيب أنها عيوب قليلة ملحق بها تبرير الظروف التى كتبت فى ظلها والهدف منها : فهى مصابة بالتكرار فى بعض أجزائها ، كما أنها تحمل بصمات عدم الاتساق الفكرى . وهى طويلة ، وأكاديمية لدرجة تتعدى فهم القارئ العادى الذى كتبت من أجله أساساً . ولا يحتاج المرء لأن يدقق النظر لكى يجد تبريرات لهذه

العيوب . وهذه المذكرات لم يكتبها رجل واحد ، بل كتبها ثلاثة رجال بخلفيات متباينة ووجهات نظر مختلفة غالباً . وذلك على الرغم من أن التوقيع كان واحداً عليها جميعاً : . بابليوس . ولم يكن أحد الثلاثة قد اطلع على مقالات الآخرين قبل أن تنشر . وغالباً ما كانت الصفحات الأخيرة من المخطوط يلقى بها إلى عامل المطبعة المنتظر مما جعل تحريرها يبدو بدائياً . وعلاوة على ذلك فقد كانت هناك خمس وثمانون مقالة نشرت فى فترة تزيد على أشهر سبعة فى صحف مختلفة فى نيويورك لا يقل عددها عن أربع وهذه الإجراءات التلقائية المندفعة فى النشر توضح أن المؤلفين ظنوا أنهم بصدد إصدار نشرات أو نبذات دورية .

وفى ربيع عام ١٧٨٨ ظهر كتاب يحتوى على مجموعة جزئية من المذكرات بعنوان « الفيدرالى » فى حين كانت السلسلة مستمرة فى النشر فى الصحف . ولعل أهم ثمرة لهذا الكتاب أن أكثر المؤلفين الثلاثة إنتاجاً كتب مقدمة لهذه الطبعة الأولى قدم فيها للقارئ تحذيراً مما يجب أن يتوقعه فيما يختص بالأسلوب ، قال :

« إن الظروف الخاصة التى كتبت فيها هذه المذكرات جعلت من غير الممكن عمليًّا تجنب إفساد مناهج التأليف الصحيحة وتكرار الأفكار مما لا يؤدى إلى إمتاع القارئ ذى النظرة النقدية المتفحصة .

وكان العيب الآخر (تكرار الأفكار) قد انغمسنا فيه عن قصد لكى نؤكد اتجاهات خاصة تشكل المادة التى ينهض عليها الإطار العام للمنطق والإقناع . وكان احترامنا للرأى العام – وليس تذوقنا المتحمس للأسلوب الأدبى فى الكتابة – قد فرض علينا هذا العيب الملاحظ » .

لكن من كان بابليوس هذا ؟ أو بالأحرى من كانوا بابليوس هؤلاء ؟

لم يكتب المؤلفون أسماءهم رسميًّا حتى صدور الطبعة الأولى من « الفيدرالى » فى باريس عام ١٧٩٢ . عندئذ كشف النقاب عن أن بابليوس هذا كان ألكسندر هاملتون وجيمس ماديسون وجون جاى . وكلهم تركوا بصماتهم واضحة على التاريخ المبكر للولايات المتحدة . ولقد ترك الأمر للدارسين الأكاديميين حتى هذا القرن لكى يخمنوا بالضبط مَنْ مِن الثلاثة كتب أيًّا من المذكرات ؟ واختلف الدارسون فى اختياراتهم : فإذا تقبلنا البحث المستفيض الذى قام به دوجلاس أدير فسنجد أن هاملتون كتب إحدى وخمسين مذكرة من المذكرات الخمس والثمانين ، كما أنه كان كاتب مقدمة الطبعة الأولى . وكتب ماديسون ستًّا وعشرين منها فى حين أن جاى كتب خمساً ، أما المذكرات الثلاث الأخيرة فكانت جهداً مشتركاً بين هاملتون

وماديسون . وطالما أننا نعرف أن التعاون أو التداخل كان يسيراً جدًّا فيإخراج المذكرات إلى حيز الوجود – فليس من المدهش جدًّا أن نعلم أن الثلاثة قد قاموا بجهد مشترك فى الإطار العام . وعلى الرغم من أن المذكرات التى كتبت من خلال جهد مشترك لا تزيد على ثلاث من خمس وثمانين فإن هذا لا يحطم صورة الرجال الثلاثة وهم يعملون معاً ولكنّ كلاًّ على حدة مستقلاًّ بذاته .

كان الآباء المؤسسون للولايات المتحدة رجالاً أفذاذاً . فعندما كتبت مذكرات « الفيدرالى » لم يكن هاملتون قد تعدى الثلاثين ، فى حين كان ماديسون فى السادسة والثلاثين من عمره ، وجاى فى الثانية والأربعين . وقد ركز هاملتون وماديسون على الأقسام الخاصة بالشئون الداخلية من الدستور فى حين عالج جاى الشئون الخارجية . وكان للأخير خبرة دبلوماسية وصلة ودية بإنجلترا تفوق اهتمامه بالاستقلال ، لكنه اشترك مع بنجامين فرانكلين وجون آدامز فى مفاوضات معاهدة الاستقلال مع بريطانيا عام ١٧٨٣ ، وبعد ذلك خدم كوزير مفوض إلى إسبانيا طبقاً لبنود الاتحاد الكونفدرالى . وكان وزيراً للشئون الخارجية فى أثناء المؤتمر الدستورى فى فيلادلفيا .

كان هؤلاء الرجال يختلفون بطريقة مذهلة فيما بينهم : فكان هاملتون وجاى من المحامين الأفذاذ فى نيويورك ، فى حين كان ماديسون فيلسوفاً من فرجينيا ينتمى إلى عائلة أرستقراطية من العائلات العريقة التى عاشت على الزراعة ، وقد تلقى تعليمه فى برنستون . وكان جاى ينتمى إلى المجتمع المحافظ فى نيويورك ويتمتع بوضع اجتماعى مرموق لم يحصل عليه هاملتون إلا من خلال زواجه .

ولد هاملتون فى جزيرة نيفيس فى جزر الهند الغربية البريطانية فى ظل ظروف سيئة جعلته ابناً غير شرعى من الناحية الرسمية . وفى فترة مبكرة من حياته شد الرحال إلى الأرض الأم حيث استطاع أن يتلقى تعليمه فى كنجز كولدج – التى أصبحت جامعة كولومبيا الآن فى نيويورك – وأصبح بعدها محامياً . وعمل سكرتيراً خاصًّا للجنرال جورج واشنطن لمدة أربع سنوات فى أثناء الثورة ، كما قاد بعد ذلك كتيبة جنود فى يوركتاون . وبصفته أول وزير للخزانة فقد وضع السياسة المالية والاقتصادية التى تركت بصماتها على البلاد منذ ذلك الوقت . وقد اعتزل حياته السياسية الهجومية على أثر مبارزة له مع آرون بور ، وكان ماديسون – كما هو معروف بالطبع – قد أصبح الرئيس الرابع للولايات المتحدة وشغل المنصب فترتين من عام

١٨٠٩ إلى عام ١٨١٧ . وكان جاى أول مدع عام فى الولايات المتحدة – وعلى الرغم من الاختلاف البين بين هؤلاء الرجال فإنهم كانوا يشتركون فى خلفية عامة تتمثل فى قراءاتهم الشاملة فى الكلاسيكيات ؛ كما أن لهم باعاً طويلاً فى الفلسفة السياسية . فقد اطلعوا تماماً على شيشرون وهوبز ، وبلوتارك ولوك ، وجروتيوس وروسو .

ولم يكن الاتحاد الكونفدرالى ذو المستعمرات الثلاث عشرة والذى تكون بعد الاستقلال ، أى بعد استخلاصه من بريطانيا – قد قام بدور «الولايات المتحدة» إطلاقاً . فإنه طبقاً لبنود الاتحاد الكونفدرالى فإن كل ولاية حصلت على جزء يسير من السيادة ، ولم تكن الحكومة الفيدرالية ذات قوة كافية لتطبيق قوانينها وقراراتها ، بل إن الولايات المتحدة لم تكن تملك علاقات مضمونة مستقرة فيما بينها . وكان نظام الحصص فى التمويل قد وضع الأساس الفيدرالى فى صعوبات اقتصادية متلاحقة .

وبحكم أن هذه الولايات الثلاث عشرة كانت لتوها خارجة من الحرب – فإن قلقها كان واضحاً من التهديدات الخارجية ؛ لأن الحدود حولها كانت مازالت تحت السيطرة الأوربية ، لكن حتى هذه التهديدات – سواء كانت حقيقية أو غير ذلك – أصبحت أقل خطورة من الصراعات التافهة أو حتى المعارك الدموية فيما بينها .

كان هناك نزاع تجارى عنيف بين ماريلاند وفرجينيا . أما نيويورك ونيوهامبشاير وماساتشوستس فقد أريقت الدماء فيما بينها بسبب نزاعها حول فيرمونت ، فى حين قامت الحرب بين بنسلفانيا وكونيتيكت للصراع على وادى وايومنج . وكان الصراع للمطالبة بالأراضى التى تقع غربى الاتحاد الكونفدرالى مباشرة بمثابة مصدر دائم للاحتكاك بين نيويورك وكونيتيكت وماساتشوستس فى الشمال وبين جورجياوساوث كارولينا فى الجنوب . وكان هناك نزاع على الحدود بالنسبة لنيويورك وماساتشوستس وبنسلفانيا وقد بلغت هذه الظاهرة قمتها فى النزاعات التى قامت حتى بين الأقاليم داخل الولايات ذاتها .

وعلى نطاق أوسع شعرت الولايات الجنوبية بأن سلوك الولايات الشمالية قد تميز بالطغيان ، وهو الشعور الذى كان بمثابة الإرهاص للأحداث التى وقعت فى القرن التالى . وكانت هناك عروض جادة فى ماساتشوستس تطالبها بالانسحاب من الاتحاد ومعها كل نيوإنجلاند . فى حين أن ولاية الخليج كانت فى حيرة بين نيويورك وبنسلفانيا !

وواقع الأمر أن الحكومة الكونفدرالية كانت مثاراً للسخرية فى داخل البلاد فى حين

أصبحت نكتة مثيرة للضحك خارجها . ولقد أصبح من الواضح تماماً أن بنود الاتحاد الكونفدرالى كانت فى أمس الحاجة إلى التعديل إذا استمرت الولايات الثلاث عشرة داخله ، وأصيبت وفود ولايات عدة فى الكونجرس بالرعب مما أدى بها إلى إصدار قرار بعقد مؤتمر دستورى فى فيلادلفيا فى الرابع عشر من مايو عام ١٧٨٧ . ولم يكن القرار حاسماً ؛ لأنه لم يحدد طبيعة الموقف الفعلى ؛ فكان كل ما صرح به أن التجربة أثبتت أن بنود الاتحاد الكونفدرالى تعتورها بعض العيوب .

وكان على الولايات أن تقوم بتعيين مندوبيها فى المؤتمر ، وقد حدد لهم الكونجرس من خلال تعليمات صريحة ما يجب عليهم أن يفعلوه : كان عليهم أن يراجعوا بنود الاتحاد الكونفدرالى لجعلها «مناسبة للاحتياجات الملحة للحكومة وللحفاظ على الاتحاد» .

وكانت التعليمات تنص على مراجعة بنود الاتحاد الكونفدرالى وتعديلها : أى لا كتابة دستور جديد . وعلى الرغم من هذا فقد وصل المؤتمر إلى وثيقة جديدة تماماً كانت بمثابة خروجه الواضح على الصلاحيات التى خوله إياها الكونجرس .

ولقد حاول ماديسون تبرير هذا الخرق بقوله : إن الدستور احتفظ بكل المبادئ التى تنص عليها بنود الاتحاد الكونفدرالى ، وأضاف أن كل ما فعله المؤتمر هو إخراج هذه المبادئ إلى حيز التنفيذ ومنحها القوة الدافعة اللازمة لها . لكنه لم يكن قادراً على إقناع كثير من زملائه فى المؤتمر بالثقل الكبير للادعاءات التى أكدها . وكان الحظر على الخروج عن الإطار المرسوم بهدف التعديل فقط قد منع «أى تغيير لا يتفق عليه فى كونجرس الولايات المتحدة ، ولا تسمح به بعد ذلك تشريعات كل ولاية» .

ولم يستطع المندوبون فى المؤتمر أن يتبعوا هذه القاعدة ؛ لأنهم كانوا يعلمون جيدًا أنه لا وجود للتشريع الذى يقبل الدستور الذى وضعوه . وهكذا أوصوا الكونجرس بأن يقدم إنجازهم إلى مؤتمرات منتخبة خصيصاً من كل ولاية على أن يطبق فعلاً إذا اعتمدته تسع ولايات من الثلاث عشرة .

وعاد المندوبون إلى ولاياتهم للدفاع عن الاعتماد أو الوقوف ضده . وكان عبء هاملتون ثقيلاً ؛ فقد انقسم وفد نيويورك فى فيلادلفيا حول الدستور لدرجة أن بعض الأعضاء عادوا أدراجهم إلى بلادهم قبل إتمام الوثيقة . وأخذ هاملتون على عاتقه أن يوقع باسم نيويورك كلها .

وعند عودته انغمس على الفور فى الصراع من أجل الاعتماد . وبدأت الرسائل الموجهة «إلى شعب ولاية نيويورك» فى الظهور فى الحال فى صحافة مدينة نيويورك ممهورة بتوقيع «بابليوس» . كما ظهرت رسائل أخرى حول المعركة التى اشتعلت بين مؤيدى ومناهضى الاتحاد الفيدرالى . وكانت هناك مجموعات أطلقت إحداها على نفسها اصطلاح «أتباع قيصر» والثانية «أتباع كاتو» ، والثالثة «القراء المخلصون» ، لكن «بابليوس» كان أكثرها شعبية ربما لأنه كتب أكثر . ولعله من الغريب أن أسلوبه الذى كان أكاديميًّا وطويل النفس لم يمثل عقبة فى سبيل الوصول إلى قطاعات عريضة من الناس كما كان متوقعاً . فى إحدى الرسائل الممهورة من أحد سكان الريف الذين يبدو ذكاؤهم فوق المعدل الطبيعى كتب أوكتبت تقول :

«أما بالنسبة للمستر بابليوس فقد قرأت كثيراً جدًّا من رسائله ولم أستطع أن أدرك هدفه الحقيقى . إنه يبدو لى كما لو كان بسبيله لكتابة التاريخ . لذلك قررت أن أنتظر وأن أشترى أحد كتبه عندما تخرج إلى حيز الوجود» .

كان هذا الريفى وآخرون مثله عاجزين عن فهم هدف بابليوس الحقيقى . وعلى الرغم من ذلك كان تأثيره هائلاً بالاشتراك مع مندوبى مؤتمر نيويورك ومندوبى مؤتمر فرجينيا . وقد أمدت المذكرات الفيدراليين بتحليل منهجى للدستور ، ومكنتهم من تدعيم المبادئ التى ينادون بها بأسلوب مقنع . وتألق هاملتون شخصيًّا فى حججه التى أعلنها فى مؤتمر نيويورك بحيث أصبح القوة الدافعة التى طبقت الدستور فى تلك الولاية فى حدود ضيقة جدًّا . وربما كان هذا من المفارقات لأنه على أية حال كان العمل الذى قام به بابليوس وهاملتون شخصيًّا – عندما اعتمدت نيويورك الدستور – غير ذى تأثير على الإطلاق على مصير الدستور . وكانت عشر ولايات من الثلاث عشرة قد اعتمدته بالفعل ، وطالما أن تسع ولايات فقط كانت كافية فإن الدستور أصبح نافذ المفعول .

لكن سعى العشاق لم يخب : فعلى الرغم من أنه لم يكن هدفهم إلا أن هاملتون وماديسون وجاى وجدوا لهم جمهوراً خلف حدود الولايات الأمريكية الثلاث عشرة بمسافات بعيدة . وكان للمذكرات تأثير فورى على أوربا وأمريكا اللاتينية عندما أتيحت لها بنشرها فى كتاب . بل إنه تليت فقرات منها فى مناظرات المجلس الفرنسى الدستورى فى حين أن الألمان الذين جاهدوا من أجل وحدة الولايات الألمانية فى نطاق الحرية – وجدوا فيها إلهاماً . وبذلك أصبحت «الفيدرالى» مرشداً للحرية والحكومة الدستورية .

وكان اهتمام الرجال الثلاثة منصبًّا على تبنى الدستور الجديد ، لذلك كان من الطبيعى أن يلقوا بثقلهم فوق ثغرات الضعف التى تعتور بنود الاتحاد الكونفدرالى ؛ لكى يظهروا قدرة القانون الأساسى الجديد المقترح على تقديم العلاج . وكان لكل رسالة فكرة أساس يستطيع القارئ إدراكها من العنوان مثل : «الأخطار الصادرة عن القوة والنفوذ الأجنبى» ؛ و «أخطار الصراع بين الولايات» ، و «الاتحاد كضمان ضد الصراع الداخلى والتمرد ضد السلطة» ؛ و «فائدة الاتحاد فيما يختص بالعلاقات التجارية ؛ والأسطول ، والدخل القومى ، والاقتصاد فى الإدارة الحكومية» ؛ و «القوى الضرورية للدفاع العام» ؛ و «الميليشيا وفرض الضرائب» ؛ و «انطباق الدستور الجديد على المبادئ الجمهورية ؛» و «سلطات الحكومة الجديدة» ؛ و «فصل السلطات» وهكذا .

وكانت فوائد الاتحاد بمثابة الخط الفكرى الذى جرى فيها كلها . وفى تقديمهم للنقاط الجوهرية التى تنطبق على الظروف الراهنة ؛ فإن الكتّاب حشدوا جدلهم بالملاحظات الفلسفية التى طبقت على نطاق عالمى . فقد استعاروا النظريات وقاموا بتطبيقها عمليًّا . وكانت هناك ابتكارات مثيرة فى الدستور الجديد مثل الدولة الفيدرالية والنظام الرياسى وهيئة القضاء ومحكمة الاستئناف .

وفى مقدمةٍ كتبها أحد خبراء القانون الفرنسيين للطبعة التى صدرت فى باريس عام ١٩٠٢ قال : إن «الفيدرالى» عمل يشمل نظرية النظام الفيدرالى كما يشتمل على التطبيق العملى لها . وقد كتب ماكس بيلوف – أحد كبار المسئولين البريطانيين – يقول : إن المؤلفين كانوا مدركين تماماً للفرصة التى منحت لهم لبناء مجتمع سياسى جديد ، ولكى يثبتوا بالتجربة ما كان مجرد تأملات نظرية : بمعنى أن العقد الاجتماعى لم يكن مجرد خيال أنثروبولوجى قائم على افتراضات منطقية مجردة بل يعد الأساس العملى للاتحاد الأمريكى . أما توماس جيفرسون الذى كان يعمل وزيراً مفوضاً إلى فرنسا عندما كتبت المذكرات فقد كتب معلقاً على «الفيدرالى» بقوله : «إنها أحسن تعليق كتب عن أسس الحكومة حتى الآن» .

ولم يكن هاملتون وماديسون على اتفاق تام فيما يختص بهذه الأسس . فتلك كانت خاصية شاذة لتعاونها العجيب فيما بينهما ، فقد كان هاملتون وطنيًّا بالفعل أكثر منه فيدراليًّا ، ومع ذلك ساند بمنتهى الولاء القضية الفيدرالية بالأسلوب نفسه . كان يؤمن أن الدستور لم يمنح الحكومة الوطنية سلطة كافية بمعنى الكلمة . ومن ثم عندما أصبح أول وزير للخزانة فإنه عمل تلقائيا

لكى يحصل على السلطة التى يتطلبها هذا المنصب ، ووضع السوابق التى أصبحت فيما بعد جذور التقسيمات السياسية . أما فى الولايات المتحدة الحديثة فإن آراءه بخصوص السلطة الفيدرالية تسود هؤلاء الذين يساندون سلطات الولايات . وكانت الديمقراطية تعد عقيدة راديكالية فى عام ١٧٨٧ . بل إن هاملتون كان خائفاً منها إلى حد كبير . وقد أمضى المؤتمر الدستورى وقتاً غير قصير فى مناقشة «الطغيان والحماقة» الناتجة عن الديمقراطية . وكانت المشكلة تتمثل فى نظام حكومى يستطيع المحافظة على الحرية . إننا نتكلم اليوم بحرية عن الديمقراطيات ، لكن الديمقراطية لم تكن من حق الآباء المؤسسين ، لقد أقاموا حكومة نيابية ذات ضمانات ضد الديمقراطية .

ماذا كانت هذه الضمانات ؟ لقد شرحها هاملتون فى الرسالة التاسعة على أساس أنها فصل للسلطات ، ونظام للضوابط والتوازنات ، واستمرار القضاة فى ممارسة عملهم طوال حياتهم مادام سلوكهم حسناً ؟ وحكومة نيابية فيدرالية .

أما ماديسون فيشرح فى الرسالة الحادية والخمسين . بإسهاب أن الإصرار على الاحتفاظ بسلطات الدولة التشريعية والتنفيذية والقضائية منفصلة بعضها عن بعض تماماً من شأنه أن يحافظ على الحرية ؛ لأن خطر أن يسود فرع على فرع آخر من هذه الفروع الثلاثة – قد تلاشى .

وكانت الحرية التى تكلم عنها كل من هاملتون وماديسون لا تعنى سوى الحرية الفردية بطريقة غير مباشرة ؛ لكن الحرية الفردية لم تكن كل شىء فى عقليهما ؛ لأنهما كانا يعملان من أجل الدستور . ولم يهتم القانون الأساس الجديد بإصلاح الفرد ، بل اهتم بإقامة بناء يمكن أن يحتوى الفرد بكل ثغرات ضعفه . لقد كانا يفكران فى الحرية السياسية . وكانت التجربة فى ظل الاحتلال قد فرضت نفسها بوضوح ، ولكن بعد البدء الفورى فى وضع الدستور موضع التنفيذ – ثبت أن غياب الضمانات الجوهرية بالنسبة للحرية الفردية كان عيباً خطيراً ، لذلك بادر ماديسون فى الكونجرس الأول الذى عقد فى نيويورك إلى العمل على تبنى ميثاق الشعب . وكانت النتيجة هى «وثيقة الحقوق» التى تضمنتها التعديلات العشرة الأولى فى الدستور .

اشتمل التعديل الأولى على ضمان عدم قيام الكونجرس بسن أى قانون من شأنه فرض دين معين أو منع ممارسته بحرية ، أو كبت حرية الكلام أو حرية الصحافة ، أو حق الشعب فى التجمهر السلمى ومطالبة الحكومة بإزالة أسباب التذمر . من هذه الصخرة الصماء انطلقت

التعديلات لكى تمنع التحرى والقبض على الأشخاص بدون سبب ، وتمنع أيضاً حرمانهم من حق الحياة أو الحرية أو الملكية بدون سند قانونى ، ثم انتهت بالتعديل العاشر الذى أعاد صياغة البناء الدستورى . ولقد قرر بصراحة أن « السلطات التى لم تُخوِّلْها الولايات المتحدة عن طريق الدستور والتى لم يحرمها فى الوقت نفسه على تلك الولايات – فإنها يمكن أن تمنح للولايات أو للشعب على حد سواء . » .

وقد عكس هذا التعديل إحساساً غير مريح بأن الوثيقة التى تم إعدادها فى فيلادلفيا لم تكن – على أية حال – محددة بما فيه الكفاية بحيث تحمى حقوق الولايات فى مواجهة الحكومة الفيدرالية . لكن ماديسون فى الرسالة الخامسة والأربعين لم يعبر عن أى شكوك له على الرغم من مساندته لحقوق الولايات كتب يقول :

إن سلطة الحكومة الفيدرالية . كانت محدودة ومقيدة فى حين أن سلطات الولايات كانت متعددة ودائمة وغير محددة . فقد كتب : إن السلطة التى احتفظت بها الولايات المتعددة «سوف تمتد ؛ لتشمل كل مجريات الأمور العادية وكل ما يتصل بحياة الناس وحرياتهم وممتلكاتهم ، وكذلك النظام الداخلى والإصلاح وازدهار الولاية » .

لكن على الرغم من رأى ماديسون هذا الذى عبر عنه فى «الفيدرالى» فإن الكونجرس الأول آمن بضرورة تحديد حقوق الولايات فى مواجهة سلطات الحكومة الفيدرالية التى نص عليها فى « وثيقة الحقوق » .

ويتفق المؤرخون بصفة عامة على أن الرسالة العاشرة التى كتبها ماديسون تبرز على ما عداها من الخمس والثمانين مذكرة ، لكنها جميعاً لا تتفق فى هذه القضية عندما يصل الأمر إلى حد الاعتقاد الجازم . قال عنها تشارلزا . بيرد «إنها واحدة من أقوى الاتجاهات التى نهض عليها الأساس الاقتصادى للسياسة والتى لم يكتب مثلها حتى الآن . »

ويميل إدوارد ميد إيرل إلى الاعتقاد نفسه ، ويضيف أنها أيضاً من أقوى النماذج فى التفسير الاقتصادى للتاريخ . ويتحدى الآخرون هذا التفسير الاقتصادى ، فقد كان دوجلاس آدير – الذى سبق أن اقتطعنا جزءاً من كلامه – وكذلك بنجامين ف . رايت من نقاده : يقول آدير إن بيرد وضع الرسالة العاشرة فى ضوء المناخ السياسى لعام ١٩١٣ الذى كتب فيه ووجد فى كلمات ماديسون الدليل على نظرية بيرد نفسه الخاصة بمفهومه للصراع الطبقى . ويؤكد رايت أن العنصر العالمى فى «الفيدرالى» يتمثل فى إدراك المذكرات لأهمية الطبيعة البشرية فى السياسة ،

كما يتمثل أيضاً فى تحليلها النافذ الملحوظ لدوافع الناس فى المجتمع الحر وسلوكهم .

ما الذى قاله ماديسون بحيث يؤدى به فى النهاية إلى اعتباره من المؤمنين بالحتمية الاقتصادية ؟ كتب يقول :

«إن هؤلاء الذين يملكون وأولئك الذين لا يملكون يشكلون اهتمامات متباينة فى المجتمع : فهؤلاء الدائنون والمدينون ينطوون تحت تفرقة مشابهة ، إن المصالح الناتجة عن الأرض أو التجارة أو المال ومعها مصالح أخرى ذات قيمة أقل - كلها تنمو بالضرورة فى البلاد المتحضرة وتقسمها إلى طبقات مختلفة تتحرك بأحاسيس واتجاهات مختلفة . إن تنظيم هذه المصالح المتعددة والمتداخلة يشكل المهمة الرئيسية للتشريع الحديث ، ويحتوى روح التحزب والصراع فى المهام الضرورية والعادية التى تنهض بها الحكومة . »

فى هذا المقتطف يُعْمِلُ ماديسون مشرط الجراح فى التاريخ ، ويعرى الطبقات المختلفة ، وأيضاً الصراعات المتعددة التى تنشأ حتى بين أصحاب الممتلكات ، والتى يصعب وضعها تحت بند ثابت . وكما يقول ماديسون : فإن الصراعات يمكن أن تكون دينية أو حتى غير جادة وخيالية . وأضاف ماديسون قوله : إن هذه المصالح الكثيرة المتصارعة قد اكتسبت شرعيتها من خلال قطاع مختار من المواطنين ، وتكمن حكمة هذا القطاع «فى إدراكه للمصلحة الحقيقية للبلاد» كما أنه من المستبعد أن يضحى بها من أجل «اعتبارات وقتية أو ذاتية» .

حقًّا إن الذين قاموا بصياغة الدستور كانوا مهتمين أساساً بحماية حقوق الملكية ، لكن اهتمامهم انصب بالدرجة نفسها على قضايا أخرى أيضاً . يقول رايت : إن الدستور لم يحاول أن يسجن الطبيعة البشرية ، لقد أقام حكومة من الممكن أن تعمل بكفاية من أجل خير الإنسان ، وتضع سلوكه فى اعتبارها . هذا هو ما شرحه ماديسون فى الرسالة العاشرة ، وهو الأساس الذى يجعلها تبرز عن باقى المذكرات وكان هذا التفسير الاقتصادى قد أصبح نظرية مقبولة فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن ، لكنه صرف النظر عنه منذ ذلك الوقت من أجل آفاق أوسع .

ومن الواضح أن الاتحاد بكل ما يحمله من بركات ومنافع ، سواء كان الاتحاد للدفاع عن حدود البلاد أو ضد الانشقاق داخلها - كان بمثابة الخط الرئيسى الذى يجرى بطول «الفيدرالى» ففى الرسالة السادسة كتب هاملتون يقول : إن هدف الاتحاد كان من أجل الأمن «فى مواجهة أسلحة الدول الأجنبية وألاعيبها» ، وللوقاية من «الانشقاقات بين الولايات

نفسها » ، وللحماية من « الصراعات والاضطرابات المحلية » وكانت الولايات الثلاث عشرة كلها على ساحل الأطلنطى . وخلفها كانت قارة واسعة لم يستقر بها سوى سكان قلائل لم يكن لهم عليها أية سيطرة ، ولكنهم كانوا يملكون مشروعات لتطبيقها عليها . وكان هناك هنود مازالوا على استعداد للقتال معهم ، والأوربيون أنفسهم – البريطانيون والفرنسيون والإسبان – لم يكن قد هجروا خلق المتاعب سواء فوق الأرض أو فى البحر . ولم يكن الإنسان واثقاً من شىء ، وهى الحالة التى انعقد الأمل على العمل المتحد القوى للتخلص منها . وكان الذين صاغوا الدستور قد قرروا محاولة تحقيق هذه الوحدة بوضع النظريات السياسية موضع التنفيذ ، وبالاستفادة من تجارب الإغريق والرومان والنظم الملكية القائمة . لقد ابتكروا شكلاً جديداً للحكومة قام مؤلفو « الفيدرالى » بشرحه شرحاً وافياً سواء من الناحية العالمية أو من الناحية المحلية المحددة .

هكذا أصبحت مذكرات « الفيدرالى » فى مجال الأدب الإنجاز الأمريكى البارز الذى يبلور الحكومة الدستورية والنظرية الفيدرالية ؛ كما أصبحت مؤلفاً كلاسيكيًّا فى الفكر السياسى الغربى . وهذا الكتاب الكلاسيكى كتبته أقلام ثلاثة رجال على هيئة رسائل إلى صحف مدينة نيويورك ، ومن خلال تعاون عرضى رقيق فيما بينهم ، ومن أجل هدف سياسى محلى وفورى .

ملاحظة

« تأليف مذكرات الفيدرالى موضع الجدل » ، مجلة « وليم مارى الفصلية » ، المجلد الأول ، السلسلة الثالثة (١٩٤٤) ص ص (٩٧ – ١٢٢) .



وليم ل . هيدجز

عمل وليم ل . هيدجز فى كلية جاوتشر منذ عام ١٩٥٦ ، ثم أصبح أستاذاً لكرسى اللغة الإنجليزية منذ عام ١٩٦٧ . وقبل ذلك قام بالتدريس فى جامعتى هارفارد وويسكونسن ، وعمل أستاذاً زائراً فى جامعة كاليفورنيا ؛ وقد حصل الأستاذ هيدجز على درجة الليسانس فى الآداب من كلية هارفرفورد ، وعلى درجة الدكتوراه من جامعة هارفارد . وكان التاريخ هو المجال الرئيسى الذى ركز فيه دراساته قبل التخرج ، فى حين أصبحت الحضارة الأمريكية شغله الشاغل فى سنوات ما بعد التخرج . وكان عنوان رسالته للدكتوراه « واشنطن إيرفنج والتاريخ » . وقد نشر مقالات فى مجلات « أمريكا » و « آكسنت » ، و « الرواية فى القرن التاسع عشر » ، و « يوميات تاريخ الأفكار » ، و « الفيلم الفصلية » ، و « سجلات أكاديمية ويسكونسن » . وهو مؤلف كتاب « واشنطن إيرفنج : دراسة أمريكية ١٨٠٢ - ١٨٣٢ » الذى نشر فى سلسلة مطبوعات كلية جاوتشر وصدر عن مطبعة جامعة جونز هوبكنز .

(٥) واشنطن إيرفنج : **الكتاب الوصفى لجوفرى كريون الجنتلمان**

بقلم : وليم ل . هيدجز

إن « الكتاب الوصفى لجوفرى كريون الجنتلمان » ليس بأفضل كتب واشنطن إيرفنج ، لكنه أكثرها شهرة وشعبية . ظهر أول الأمر فى الولايات المتحدة على هيئة سلسلة كتيبات أو ملازم فى عام ١٨١٩ . وكانت إنجلترا هى البلد التى كتب فيها إيرفنج القصص والمقالات واللقطات التى يتكون منها الكتاب . وقد شحن مادة الكتاب بالبحر جزءاً وراء الآخر إلى أحد إخوته فى الوطن لكى يقوم بنشرها . وقبل أن يتم نشر كل الأجزاء كانت الدوريات الإنجليزية قد بدأت فى السطو على بعض محتوياتها . ولكى يحمى إيرفنج نفسه أصدر نصف كتابه تقريباً فى طبعة فى إنجلترا على مسئوليته الخاصة . وإذا كان الناشر قد تخلى عن المؤلف فإن الكتاب نجح بحيث دفع بجون مرى الناشر اللندنى المرموق إلى تبنيه وإصدار « الكتاب الوصفى » كاملاً فى جزأين .

تلك كانت بداية أمجاد إيرفنج : فمنذ ذلك الوقت أصبح قادراً على أن يعتمد فى عيشه على قلمه فقط ، وهى سابقة لم يحققها أمريكى قبله . وكان الترحيب الكاسح الذى لقيه فى بريطانيا هو الذى يهم بالدرجة الأولى . وكان الأمريكيون فى ذلك الوقت لا يزالون يعيشون تحت السلطان الأدبى لإنجلترا . ولم يكن الكتاب الأمريكيون فى موقف يحسدون عليه ؛ لأن أصحاب المطابع فى الولايات المتحدة كانوا يطبعون الكتب الإنجليزية بدون دفع حقوق التأليف إلى مؤلفيها . وبالإضافة إلى ذلك فقد كان الجمهور الأمريكى لأربعين سنة بعد إعلان

الاستقلال يفترض أن الكتب التى من تأليف كتاب أمريكيين لا يمكن أن تكون على مستوى رفيع جداً. وهى النغمة التى سادت الكتاب البريطانيين الذين قاموا بعرض الكتب فى الدوريات ، وغالباً ماكانت نغمة عدائية ومتعالية . وعلى أية حال فإنه ظهر أخيراً «الكتاب الوصفى» الذى رأى النقاد البريطانيون فى مؤلفه الأمريكى كاتباً أصيلاً . وكان هذا الحكم سبباً فى تشجيع مواطنى إيرفنج على أن يأخذوه على محمل أكثر جدية . وعندما عاد إلى الولايات المتحدة بعد اثنى عشر عاماً أصدر فيها ستة كتب كان استقباله يشبه إلى حد كبير استقبال بطل قومى .

وقبل «الكتاب الوصفى» لم يكن واثقاً من أصول صنعته . فقد اندفع فى عملية طبع كتاباته فى مطلع العشرينيات من عمره واكتسب شهرة فى مدينة نيويورك كواحد من مجموعة المفكرين الشبان المتعجلين . وفى عام ١٨٠٧ شارك فى إصدار الدورية الفكاهية «سالمجوندى» مع أحد إخوته وكاتب شاب يدعى جيمس كيرك بولدنج . وكانت المجلة تقدم تعليقات هازلة على السلوك والثقافة والتيارات السياسية المعاصرة التى تتميز بها البيئة المحلية ، وفى الوقت نفسه كانت تسخر من تقاليد المقالات التى تنشر فى الدوريات ، وهى التى استقت منها مادتها أصلاً . وبعد عامين ظهر الكتاب الساخر «تاريخ نيويورك» الذى يتظاهر إيرفنج أنه من تأليف عالم أثرى تافه يدعى دايدريتش نيكربوكر ، وهذا الكتاب كان بمثابة قمة المرحلة التى أدت به بعد ذلك إلى الاحتراف .

وعلى الرغم من أن عائلته لم تكن ضد فكرة وجود كاتب فيها فإن إمكاناتها وإرادتها لم تكن كافية لمساندته . ولقد تدرب للاشتغال بالقانون لكنه لم يجد فيه بغيته ، ولم يكن أيضاً سعيداً بالاشتغال بالاستيراد الذى طوره أبوه وإخوته على الرغم من أنه ساعد فى هذا المجال من حين لآخر .

وفى عام ١٨١٥ رحل إلى إنجلترا لكى يبدأ إقامته المطولة فى أوربا . لكنه ووجه بعد وصوله بفترة وجيزة للغاية بمأزقين حرجين تمثلا فى الإفلاس الكامل لفرع شركة أسرته فى ليفربول والمرض الخطير الذى أصاب أخاه بيتر الذى كان يدير الفرع .

وقد بدأ عمل إيرفنج فى «الكتاب الوصفى» بعد ذلك بعامين كمهرب من تجارب مثل تلك التى مر بها فى ليفربول فى مكتب الأسرة التجارى ، وهو العمل الذى عبر عنه بقوله : «إنه أسلوب معيشى من أجل قتل الروح» . لكن الفكرة الأمريكية التقليدية التى تقول - إن

الأدب ليس سوى وظيفة مهذبة لكنها غير لائقة – هذه الفكرة جعلته يحجم عن الكتابة لمدة طويلة ، وكان قد بلغ السادسة والثلاثين من عمره عندما بدأ « الكتاب الوصفى » فى الظهور .

وربما كان من سخرية الزمن أن إحساسه بعدم الاستقرار الذى انعكس على صوت جوفرى كريون الخافت الموحى بالتقلب الهادئ والسخرية بالنفس – هذا الإحساس هو السبب فى نجاح « الكتاب الوصفى » وكانت الكوميديا التى تحتوى عليها « سالمجوندى » و« نيكربوكر » من النوع المحتشد بالطاقة البكر . وبلورت بوضوح خصائص معينة أساساً للتجربة الأمريكية أكثر مما فعل « الكتاب الوصفى » . لكن أسلوب كريون برشاقته السلسة ودعابته الكامنة قد استطاع على الفور أن يثير متعة البريطانيين بصفة عامة ؛ كما نجح بصفة مطلقة فى اكتساب الإعجاب فى وطنه لدرجة أن أجيالاً من تلاميذ المدارس فى الولايات المتحدة دربوا على تقليده . إن أسلوبه شائع ومألوف ، صحيح أنه أسلوب فصيح أساساً إلا أنه لم يكن أكاديميًّا أو معقداً ، فقد كان مغرماً باستخدام الأسماء والأفعال الشائعة عند الإنجليز والأمريكيين . إنه أسلوب متوازن دون أن يبدو متوتراً ، يجرى فى تلقائية عندما يستخدم الاستعارة ذات الإيحاءات الخصبة . لم يلجأ إلى التصنع أو البلاغة المبالغ فيها بحيث يوحى الأسلوب بأن إيرفنج لم يعمد أساساً إلى الجانب الأدبى وهو الاتجاه الذى لا نجده فى الأدب الأمريكى فى الفترة ما بين ١٧٧٦ و ١٨٢٠ .

كانت موهبة إيرفنج الرئيسة أقرب إلى الكاريكاتير منها إلى الأسلوب الأدبى الفخيم . وإذا كان قد مكث فى الولايات المتحدة فلابد أن موهبته هذه كانت ستلقى قيوداً أقل ، لكنه كان على بعد ثلاثة آلاف ميل من الأنماط الاجتماعية التى خبرها جيداً . وعلى الرغم من أنه كان يكتب أساساً لجمهور أمريكى – فإنه أدرك جيداً أن عمله هذا سوف يفحصه القراء الإنجليز بكل تأكيد – وكان فى أعماله السابقة قد سخر بأسلوب لاذع ليس فقط من المهاجرين المتواضعين مثل عائلته هو ، بل من الطبقات الأرستقراطية الهولندية القديمة التى استقرت فى نيويورك ، لكن عندما تقدمت به السن وأصبح أقل ثقة فى نفسه فى إنجلترا فإنه أصبح أكثر حرصاً .

وبالنسبة للقارئ الإنجليزى فإن « الكتاب الوصفى » لا يقدم له من الجديد إلا القليل . يحيط كريون نفسه بشذرات شعرية ونثرية مقتطفة من الكتاب الإنجليز المشهورين والمغمورين على حد سواء ، وهو يستخدمها كأدلة وإيضاحات فى الملاحظات الهامشية وفى النص نفسه .

وفى الواقع فإن معظم الكتاب يدور حول الأدب : نجد مثلاً «حانة رأس الخنزير البرى فى إيست تشيب» التى يسميها كريون «بحث شكسبيرى» ، أو القطعة المصاحبة لها بعنوان «ستراتفورد - أون - أفون» ، أو «الشاعر الملكى» وهى لقطة تعيد إلى الحياة قصيدة روائية طويلة كتبها جيمس الأول ملك أسكتلندا فى أثناء سجنه فى قصر وندسور .

وفى فصل «فن تأليف الكتب» غلب كريون النعاس فى مكتبة المتحف البريطانى ورأى فى كابوس كتاباً يستعيرون مضامينهم من أعمال لكتّاب سابقين غامضين ، وهى لقطة مغرقة فى شطحات الخيال وجدت لنفسها امتداداً فى لقطة أخرى بعنوان «الطبيعة المتغيرة للأدب» يرثى فيها لمجلد صغير وقعت عليه يده فى المكتبة الصغيرة الملحقة بمقبرة وستمنستر متأملاً فيما يفعله مرور الزمن فى مشاهير الأدب .

وبالإضافة إلى ذلك فإنه حتى عندما يتوقف عن الكلام عن كاتب أو عن كتاب قديم - فإن كريون يذكر القارئ الأدب البريطانى المبكر : فى لقطة «مقبرة وستمنستر» على سبيل المثال يقدم جولد سميث أو آديسون فى رحلة إلى الريف متشبهاً فى ذلك إلى حد ما بمحرر «الإسبكتاتور» فى زيارته للسير روجر دى كفرلى . ومن المؤكد أن صوته يشبه إلى حد كبير النبرة التى استخدمها آديسون وجولد سميث فى كتاباتهما . وربما كان هذ هو السبب - إلى حد ما - الذى أكسب إيرفنج الاحترام بصفته أول مثقف أمريكى تمكن من ناصية أسلوب النثر الإنجليزى العادى .

إن «الكتاب الوصفى» لا يتحدى إنجلترا . فالجانب الفكاهى من الشخصية الإنجليزية الذى صوره كريون وأبرزه - يبلور مارآه الإنجليز عندما خلقوا لأنفسهم صورة جون بول . إن بول هو الصورة المبالغ فيها للولاء لإنجلترا ، صورة أصابها بعض العمى والإقليمية . وفى أسوأ حالاتها فإنها «بديل أو اعتذار عن الانحياز وتضخم الذات» أو «عن الانفجار غير المنطقى للعاطفة بسبب التفاهات» ، ومع ذلك فلها سحرها ، ويخفف من غلوائها بصفة عامة صفات مثل الإخلاص والشجاعة والصراحة . يبدو جون بول فى «الكتاب الوصفى» بصورة للجنتلمان الإنجليزى القح ، وعلى المستوى الرمزى يمثل الأمة كلها . يقول عنه كريون : «إن السر فى الأمر كله أن جون عنده من الأفكار والميول العظيمة ما يجب أن يحميه ويرعاه ؛ فهو يرى أنه من الضرورى لكبرياء أسرة عريقة وشريفة أن تكون ذات اهتمامات متعددة ، وأن تضحى من أجل أولئك الذين يعتمدون عليها . وهكذا فهى تضحى جزئيًّا من أجل كبريائها وجزئيًّا لحنوها

على الآخرين . ولقد جعل جون قاعدة أن يمنح المأوى والرعاية لخدمة الذين أحيلوا إلى المعاش » .

هناك شيء من جون بول فى معظم الإنجليز الذين نقابلهم فى «الكتاب الوصفى» . إن السيد المبجل بريسبردج – مثلاً – الذى زار كريون ضيعته الريفية فى إجازة عيد الميلاد والذى أصبح موضوعاً لعدة لقطات – هذا السيد كان تنويعة على هذا النمط أو تهذيباً له . و «كمتعصب متطرف بلاسبب منطقى فى سبيل الاتجاه القديم» يعتقد السيد المبجل أنه «لايوجد وضع أكثر تشريفاً ويمكن أن يحسد عليه الإنسان بالفعل – من ذلك الذى يتمتع به الجنتلمان الريفى فى رعاية أراضيه» يرى كريون أن هذا الجنتلمان العجوز شخصية شاذة متقلبة الأهواء إلى حد ما ، لكنه على أية حال كان متعاطفاً إلى حد كبير مع رغبته فى الاحتفاظ بالخصائص المحيطة بالإجازة مثل اقتناء الزهور ، وإقامة المظال ، وتبادل آنية الجعة المبهجة ، وحفلات عيد الميلاد التنكرية ، والألعاب القديمة مثل «الاستغماية» و«حدوة الفرس البرى» .

بالطبع فإن السيد المبجل بريسبردج يعيش فى غير زمانه ، إنه عودة خيالية – إلى حد كبير – إلى عهد أقرب إلى الإقطاع . وعلى العموم فإن بقايا الماضى الإنجليزى هى التى تجذب عين كريون أكثر من جذب الحاضر الإنجليزى لها ، وهو الحاضر الذى لا يجد «الكتاب الوصفى» ما يقوله بخصوصه إذا ما قورن بالأبعاد التى نجدها فى كتاب هوثورن «وطننا القديم» أوكتاب إيمرسون «آثار إنجليزية» اللذين كتبا فى الجيل التالى .

إن غرام إيرفنج بإنجلترا القديمة ربما كان السبب الذى جرد النقاد من أسلحتهم فى تقبلهم للكتاب مما أدى إلى نجاحه . لكن لولا المزايا التى نجدها فى لقطات مثل «ريب فان وينكل» و «أسطورة البقعة الناعسة» واثنتين أو ثلاث من اللقطات الشخصية الأخرى ماكان الكتاب جديراً بالقراءة ككل ؛ فى حين أنه استحق هذه الجدارة بسبب حب الاستطلاع الذى تجسد فى كريون لمعرفة إنجلترا ، وهو الحب الذى عكس رغبة أمريكية خاصة تتميز بالإلحاح العاطفى .

أما لقطة «الكاتب يتحدث عن نفسه» فتظهر «الكتاب الوصفى» على أنه عبارة عن حصيلة من الملاحظات التى جمعها كريون فى أثناء رحلاته بالخارج ، لكن إيرفنج لم يثق تماماً بالهيكل الأساس الذى احتوى بناء الكتاب . ولابد أنه أدرك أنه لكى يستحوذ على قرائه كان عليه أن يستخدم من حين لآخر أداة درامية أكثر بلاغة وتأثيراً من مجرد وجود كريون وحده.إننا نقرأ فقط لقطات قليلة قبل الالتقاء بقصة عن أمريكا بدون أى اعتذار أو تبرير من المؤلف ؛

مثل قصة « ريب فان وينكل » التى بدلا من أن تنسب إلى كريون – فإنها تقدم على أساس أنها من « تأليف دايدريتش نيكربوكر ونشرت بعد موته » . هناك ثلاث قصص فى الطبعة الأصلية « للكتاب الوصفى » ليست لها سوى علاقة واهية أو ليست لها علاقة على الإطلاق برحلة كريون إلى إنجلترا . وهذه القصص تم تطويلها بعض الشىء فيما بعد . أما ما عدا ذلك فالكتاب على أية حال ملتزم بالشكل الذى سبق أن أقره المؤلف فى أول الأمر . ومع تطور شخصية كريون فإن وحدة الاهتمام والشعور تنشأ لكى تعوضنا عن المواقف العرضية التى يلجأ إليها إيرفنج وتخلخل من بناء كتابه لدرجة أننا فى النهاية نريد قراءة « ريب فان وينكل » و« أسطورة البقعة الناعسة » كما لو كانت من القصص التى يسردها كريون بدلاً من نيكربوكر ، أو على الأقل من القصص التى تمس كريون شخصياً فى معظم الأحوال .

ومثل الكثير من الذين سبقوه فى كتابة المقالات فى دوريات القرن الثامن عشر فإن كريون ليس متزوجاً أو شاباً ؛ لكن فى حين أن العزوبية كانت ببساطة الخلفية التى تشكل انعزال المستر سبكتاتور واستقلاله كملاحظ للسلوك الإنسانى – فإنها فى حالة كريون ترتبط بالميل إلى الترحال موحية بالقلق و« التشرد » والوحدة : فهو يضرب على الوتر المثير للشجن منذ فترة مبكرة. إن سرده لعبور الأطلنطى يتحول إلى تأمل فى الكوارث . فلا يفكر إلا فى العواصف البحرية والسفن الغارقة . وعندما ترسو السفينة فى ليفربول فإنه يرقب التئام الشمل بين زوجة شابة وزوجها البحار المصاب إصابة مميتة والذى عاد إلى وطنه لكى يموت . وعند وصوله إلى اليابسة يقول كريون : « لقد خطوت على أرض أجدادى ، لكننى شعرت أننى كنت غريباً على تلك الأرض » .

هذا ليس بحنين عادى للوطن ؛ لأن العملية لم تكن فى نظره أكثر من رحلة إلى إنجلترا للسياحة العادية . وكان قد وصف نفسه من قبل بأنه عاشق للمناظر الموحية ، ومهتم « بالأماكن النائية ، والأحياء غير المطروقة ، والبقع الجانبية . . . الأكواخ ومناظر الطبيعة ، والخرائب الغامضة » أكثر من اهتمامه بالمناظر والمشاهد المشهورة .

وقد كشفت جولته فى إنجلترا عن نفسها تدريجاً كرغبة ملحة لا واعية فى الحصول على النظام والاستقرار . إنه يجد ما يبحث عنه فى « الأكواخ النظيفة ذات الأشجار المشذبة والعشب الأخضر المنسق » . يقول عن مناظر الريف الإنجليزى : إنها مرتبطة فى العقل بأفكار النظام والهدوء ومبادئ الوقار المستقرة ، كذلك هى مرتبطة بحكمة الشيوخ وروح التبجيل »

ومن خلال الالتزام بالتقاليد فإن جول بول والمبجل بريسبردج يمنحان كريون ثقة فى النفس كانت تنقصه بالفعل . وتمثل منازلها القديمة الرحبة هياكل مقدسة يئوب إليها المسافر الذى أنهكه الترحال .

ويرى أيضاً أن الثقافة الأدبية كانت بمثابة الأساس الذى نهض عليه استقرار الحياة الإنجليزية . لقد ربطت الحاضر بالماضى ومنحته معنى . وبينما يجول فى ستراتفورد – آبون – آفون فإن مشاهد مسرحيات شكسبير تمر أمام مخيلته وكأنها تتسامى ، بل تغير طبيعة المدينة نفسها : فهو يتعجب من « موهبة الشاعر الفريدة ، ومن قدرته على نشر وإشاعة سحره العقلى على وجه الطبيعة ذاتها ، ومن منحه الأشياء والأماكن سحراً وشخصية ليسا لها أصلاً ، ثم يحول هذا العالم المادى الملموس إلى دنيا الخيال المطلق » وربما كان هذا أول تعبير لما عرف بعد ذلك بالاتجاه الهروبى فى الأدب الذى ساد فى الولايات المتحدة فى أعقاب الحرب الأهلية ، وكان جزءاً من الثقافة التى اصطلح على تسميتها بالتقاليد المهذبة ، وهى الاتجاه الذى قاوم بصلابة وإصرار نمو الواقعية والطبيعية . وكان إغراء هذا الاتجاه الأمريكى فى عام ١٨٢٠ فى وجه الميل الجارف للحكم على الأدب بمعايير أخلاقية ونفعية صارمة إغراء مفهوماً . كان كريون يميل للسخرية من المواطن البورجوازى بصفته متسلقاً للسلم الاجتماعى ، لكنه فى شخصيته مثل وليم روسكو المؤرخ المرموق ورجل البنوك فى ليفربول فإنه يجد مثالاً رائعاً « للاتحاد بين التجارة والاهتمامات الفكرية » إنه نموذج مرتبط بصفة خاصة بالولايات المتحدة تلك « البلاد الشابة المنهمكة فى العمل » ، وهو نموذج تسلل إلى الأدب والثقافة من خلال « الساعات والمواسم التى تختلس من عملية الجرى اللاهث وراء الاهتمامات الدنيوية » .

ومن الواضح أن كريون لم يشعر بالألفة تماماً مع ما أسماه « بحقائق الحاضر الفجة » فى الولايات المتحدة . ولكى نقدر قيمته علينا أن نتخيل البلاد التى ترعرع فيها ، وهى بلاد تفتقر نسبيًّا إلى الشخصية القومية كما تتمثل فى الآداب والفنون الجميلة ، أو فى التاريخ المتبلور ذى المعنى . كانت البلاد التى تطغى فيها الاعتبارات العملية على التطلعات الثقافية ، والتى طالما سخر منها الأوربيون كبلاد متخلفة فكريًّا . ويرد كريون الاستهزاء بتركيزه الأضواء على « الغرور المتضخم الذى أصاب الكثيرين من الرحالة الإنجليز » إلى أمريكا .

وفى مقالته عن « الكتّاب الإنجليز يكتبون عن أمريكا » يوضح المرارة التى يشعر بها أبناء بلده من جراء النقد الأوربى لهم . وهو يسخر أيضاً من وجهة النظر العلمية المزيفة لبافون وغيره

من الأوربيين الذين يقولون : إن الحياة الحيوانية ستندثر فى أمريكا بما فيها الإنسان . وسخرية كريون تنبع أساساً من التظاهر بقبول وجهة النظر هذه : يقول كريون : إنه ذاهب إلى إنجلترا لكى يرى « الجنس العملاق » الذى تسبب هو فى « انحطاطه » . لكن المبالغة ربما تخفى خوفاً من أن هناك بعض الحقيقة فى هذه النظرية .

وعلى أية حال فإنه من خلال كريون أصبح إيرفنج أول كاتب فى سلسلة الكتاب الأمريكيين الكبار عندما أصّل قضية التناقض بين أمريكا بكل كآبتها وبساطتها وطلاقتها وجدتها وبين الحياة فى أوربا كما يراها متراكمة بفعل «كنوز الزمن المتجمعة» . ولقد تكلم جيمس فينيمور كوبر ونثنائيل هوثورن وهنرى جيمس بوضوح عن المشاق التى يعانى منها الكاتب الأمريكى فى مجتمع خال من الآثار الكبيرة والأعمال الفنية ، من الطقوس والرموز التقليدية ، ومن المؤسسات العريقة والعادات التى تثير اهتمام الكتاب عندما يلمسون سطح الحياة فى أوربا .

كان هناك إحساسٌ متزايدٌ بالمسحة القحلة التى تعترى المنظر الأمريكى وخاصة بعد عام ١٨٢٠ مما ساعد على تحول الكتاب المولودين فى أمريكا إلى التاريخ ، وهو الاتجاه الذى شجعه النموذج الذى ضربه السير وولتر سكوت الذى ناقش مع إيرفنج الإستراتيجية الأدبية « للكتاب الوصفى » فى أثناء إعداده له . وكان هوثورن ووليم جيلمور سيمز وجون ب . كينيدى وغيرهم قد استمدوا من التاريخ المادة الزاخرة بالصور والمواقف . وبالتدريج تطور هذا إلى تقاليد القصة الرومانسية الأمريكية ، وفى عملية التطور هذه أضيفت دلالات شعرية أو صوفية إن لم تكن تاريخية تماماً ، جعلت أجزاء من الماضى الأمريكى تحتشد بالمعانى الجديدة . والكثير من قصص إيرفنج الأمريكية تستخدم الماضى أيضاً ، لكنه فى حالة كريون يقتصر تقريباً على الوصف الأدبى للكاتب الأمريكى فى بحثه القيم التى فى الثقافة والتقاليد .

لكن البحث عن ماض ذى معنى يصل باستمرار إلى حد الاجترار ، وربما كان التغير المستمر من أهم خصائص « الكتاب الوصفى » . وأحياناً يقف كريون فى موقف يكاد يسخر فيه من نفسه عندما يتكلم عن شغفه الملح فى « التسكع حول خرائب الحصن لكى يجتر ذكريات البرج الساقط » ولكى يترك نفسه تضيع فى الماضى . وعندما يتأمل آثار الماضى فإنها تذكره عملية التحلل إن عاجلا أو آجلاً . وعندما يفسر كريون المعنى الكامن وراء (باقات الزهور) فى الجنازات ومراسم الدفن الإنجليزية فإنه يدرك إلى أى مدى طبيعى وعميق تمتد جذورها فى

الثقافة بكل ما تحتويه من شعر ورمزية . ولعل هذا المعنى يرضى الأمريكى تماماً . لكن كريون عندما يستوعبه تماماً فإنه يكشف بصراحة عن قلقه الخاص من الموت . إن مراسم الجنازات والشواهد التى تقام للموتى لا تفعل شيئاً سوى أنها تشتت عقل الأحياء إلى حد ما بعيداً عن إدراك حتمية التحلل والاندثار .

ولا عجب فى أن تجميع الزخارف والآثار والتماثيل التذكارية قد أحال ويستمنستر آبى إلى ضريح هائل . كان كريون يجول بمفرده قرب الغسق متأثراً بجلال السكون كما لو كان قد سجن مؤقتاً مع الموتى ، واقتطع فعلاً من الحياة ! كان هناك ركن الشعراء لكن كريون يعرف أيضاً التراب الذى تجمع فوق الكتب المهجورة فى المكتبات القديمة . وبسبب غرامه باكتشاف الدهاليز القوطية المظلمة فإن كريون يبدو أيضاً كشبح مثل نيكربوكر الذى يخوض فى « قمامة السنون » . وإذا كان خوفه الدفين من الأشياء القديمة يعكس شكاً أمريكيًّا فى أن الماضى لا يعنى شيئاً أساساً بالنسبة للحاضر ، وهو شك يتناقض ويتحد فى الوقت نفسه والرغبة فى الاتحاد بالماضى . ومن الواضح أن تأملات كريون فى تغير الأحوال يعكس إحساس إيرفنج الشخصى بعدم الاستقرار والأمن ، وبعدم الثقة فى مستقبله الوظيفى ، وبالغربة النسبية بصفته أمريكيًّا فى إنجلترا ، وبحياة العزوبية . وتكشف كراساته فى تلك الفترة عن إحساسه بذاته كروح هائمة أو كسفينة غارقة !

وعلى الرغم من إدراكه لخطر المبالغة فى الانغماس فى الشطحات الحزينة – فإنه يسرف فى الوصف العاطفى فى بعض أجزاء « الكتاب الوصفى » لدرجة لا يحتملها الذوق الحديث بأية حال : يكتب كريون فقرات مطولة عن القلوب الكسير والعذارى اللاتى يمتن من جراء خيبة الأمل فى الحب . وصورة « الأرملة وابنها » تكاد تولول على الأمومة الضائعة . وغالباً ما تطفو أمام مخيلة كريون صور الانهيار الاقتصادى وتدهور البيوت والعائلات . ولا شك فى أن هذا تأكيد سلبى للرغبة التى تطارد هى نفسها إيرفنج للبحث عن البيوت والتقاليد التى يجد فيها كريون إحساساً مؤقتاً بالألفة على الأقل .

وعلى أية حال فإنه من المثير أن نرى أجزاء معينة من الخيال الروائى المحض وهى تقلل من حدة الإسراف العاطفى الذى تميز به « الكتاب الوصفى » تماماً مثلما نجد فى مواجهات كريون العجيبة مع الكتب المهجورة سخرية من تطلعاته الأدبية هو نفسه ، فى حين نجد أن أحلام اليقظة عند جوفرى كريون تقتصر على إخلاص المرأة وفنائها ، وعلى الزوجة كملاك حارس ،

وعلى البيت والزواج كملجأ من تقلبات العالم . وعلى أية حال فإن كتابه لا يحتوى فقط على الصورة المثالية المبالغ فيها للعروس فى اللقطة التى منحها عنوان « الزوجة » بل هناك السيدة فان وينكل المثيرة للضجة أيضاً . إن « ريب فان وينكل» قصة هروب لا واع من زواج سيئ . إنه ينام خارج منزله طوال أفضل عشرين سنة من عمره على صدر تل صغير أخضر فى جبال كاتسكيل ، وأخيراً يستيقظ ريب وقد بلغ به تقدم السن والعجز الجنسى كل مبلغ . لكن على الرغم من الرعب الذى أصابه أول الأمر فإنه يشعر بالحرية بعد أن ماتت زوجته ، وفى الحال يبدو سعيداً ، إذ إن ابنته تستطيع رعايته الآن ، ويمكنه أن يعيش حياة التسكع بلا عقاب يقع على عاتقه !

والقصة الأمريكية الأخرى المشهورة « أسطورة البقعة الناعسة » تسخر من أعزب نذر حياته للكتب فى حين أنه يحلم بزواج مريح لا يستطيع تحقيقه لنفسه . وهناك حدوتة أخرى بعنوان « العريس الخائف من المستقبل » تدور حول شاب وفتاة يتحديان بكل قوة وإصرار التعصب الغبى والمدمر الذى يحتفظ به كبرياء العائلة وكرامتها كتقليد مشرف . وأخيراً يبدو « الكتاب الوصفى » بقلم إنسان مسرف فى العاطفة ويسخر من هذا الإسراف فى الوقت نفسه إلى حد ما . إن نظرة إيرفنج الكوميدية مسئولة إلى حد كبير عن نجاح « ريب فان وينكل » و « أسطورة البقعة الناعسة » اللتين تحددان بداية القصة القصيرة كشكل أدبى أصيل مستقل . ومثل هذه القصص مستمدة جزئيًّا من الأساطير والحواديت الألمانية التى تمثل نموذجاً آخر لاهتمام إيرفنج بالتراث التقليدى .

وكان سكوت هو المحرك وراء هذه القراءات الألمانية . لكن تظل جذور القصص الأمريكية ضاربة فى أراضى وادى نهر هدسون والعادات المرتبطة به ؛ فهذه تمثل خلفيتها الحقيقية : فبمجرد أن تقيم فيها الشخصيات وتتشرب بيئتها المحلية – فإنها تبدو إنسانية واقعية على الرغم من احتفاظها ببعض السمات الأسطورية إلى حد ما . وتتسبب نغمة إيرفنج التى تتردد بين نصفها الكوميدى ونصفها الحزين فى حيرة القارئ الذى لا يعرف هل يضحك أم يأسى ؟ هل يرفض الشخصيات كأنماط غريبة شاذة أو يقبلها كتلميحات إلى أشياء فى نفسه ، ويضيف قيمة من عنده إلى غرابة الشخصيات ، ويمنح شخصيات ريب فان وينكل وإيشابود كرين نغمات صوفية خفيفة ؟

إننا نربط ما بين عالم الإحساس وحزن المقابر ورغبة الجيل فى الطواف بالخرائب وبين عصر

جراى وجولد سميث وستيرن ، لكن «الكتاب الوصفى» فى عام ١٨٢٠ منح دفعة فى أمريكا للاستغراق فى هذه العواطف الناعمة ، دفعةً استمرت على الأقل أربعين سنة أخرى . وإذا تتبعنا جوفرى كريون ذلك الأعزب العاطل المستغرق فى أحلام اليقظة فإننا نجد أن شخصيته قد أصبحت من الأنماط الأدبية الشائعة . وقد احتفظت هذه النغمة العاطفية الجزلة بحيويتها فى كتب الهدايا والمطبوعات السنوية التى تتخذ لنفسها من الأدب وجهة براقة وتطبع خصيصاً من أجل النساء على الرغم من أنه من الواضح أن الرجل الأمريكى غير محصن ضد الإسراف فى العاطفة . كانت هناك موجة ذات قلب حنون بعد تلك الفترة من سيطرة الواقع ذى العقل الصارم التى سادت القارة الأمريكية . إن الإقبال المسرف على العاطفة أكد الحاجة القومية إلى التخلص من اللهث الطاحن وراء النجاح والخوف من الفشل والتوتر والقلق الذى لم يعرفه إيرفنج فقط ، بل خبره أيضاً كتاب مثل هوثورن وبو وميلفيل . إن الرعب والتوجس والتطلع الذى يكمن خلف الشخصيات المطاردة فى أعمال هؤلاء الكتاب لا يختلف فى كثير والعواطف التى ولدها الإسراف العاطفى الذى تميز به الأدب الأمريكى فى تلك الفترة .

إن بلاغة إيرفنج الأدبية تشتت بل تبسط إلى حد كبير التوترات التى يقع نظام الزواج ضحيتها من جراء الاقتصاد المتنافس ، لكن صورته المثالية فى لقطة «الزوجة» كانت أقل عاطفية فى حين أنها تمثل قوة مركزية فى أعمال هوثورن . إنها ترمز إلى حاجة الرجل إلى الحب الذى سيخرجه من ذاته ومن العزلة التى فرضها عليه كبرياؤه وطموحه وشراهته . كانت صور البيت ، البيت العذب والمدفأة المتواضعة والغليون الممتع والزوجة والطفل ، والجردل القديم المصنوع من خشب البلوط ، والكوخ فى الوادى ، والبقعة المعشوشبة الخضراء البعيدة عن طريق التجارة ، والواحة وسط الصحراء ، والجزيرة الخضراء داخل البحر المتوحش — كل هذه الصور تعبر عن رغبة تميز بها الأدب الأمريكى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر سواء كان ذلك فى أسوأ أعماله أو فى أعظمها . لكن فى أعظم أعمال هذا الأدب نجده مغرماً بذلك الرجل الذى يضيع حياته فى التطلع والتشوق ، الذى يرفض أو يعجز عن الاستقرار ، الذى يهجر بيته ، والذى يضيع سنوات نضجه فى بحث منفرد عن أشياء لا طائل من ورائها ، أو الذى ينسحب ببساطة من الحياة ، أو الذى يدمر منزله وضيعته أو زوجته ، وفى النهاية يقوم بتدمير نفسه ! وتعد هذه الشخصية المركبة الغريبة جزءاً من التركة التى خلفها كريون وريب فان وينكل وإيشابودكرين وحفنة أخرى من الشخصيات التى تتابعت فى قصص واشنطون إيرفنج المتتالية .



وليم هـ . جوتزمان

يعمل وليم هـ . جوتزمان أستاذاً للتاريخ فى جامعة تكساس التى يشرف فيها أيضاً على برنامج الدراسات الأمريكية . ويعتبر متخصصاً فى التاريخ الثقافى والفكرى لأمريكا . وكان عضواً فى هيئة تدريس كلية تكساس منذ عام ١٩٦٤ ، وقد حصل على إجازة عامى ١٩٦٧ - ١٩٦٨ للعمل محاضراً فى جامعة كمبردج ضمن اتفاقية فولبرايت - هايز . فاز الدكتور جوتزمان بجائزة بوليتزر وبجائزة فرنسيس باركمان لدراسته الموسوعية : « الكشف والإمبراطورية : المكتشفة والعالم فى تعمير الغرب » . وقد قام معهد تكساس للآداب بمنح جوائز شرفية للكتاب أيضاً . وكان الدكتور جوتزمان قد حصل على درجته للدكتوراه من جامعة ييل عام ١٩٥٧ . وقام بالتدريس بين عامى ١٩٥٥ - ١٩٦٤ فى قسم التاريخ بجامعة ييل تقدم فيها عبر الدرجات الأكاديمية حتى حصل على منصب أستاذ مشارك . وقد تلقى الدكتور جوتزمان الكثير من المنح ودرجات الزمالة التى تقدم لدراسات ما بعد الدكتوراه .

(٦) جيمس فينيمور كوبر : **البرارى**

بقلم : وليم هـ . جوتزمان

سواء كان يعلم النقاد المهذبون وعارضو الكتب فى الصحف هذه الحقيقة أم لا – فإن أهم حدث أدبى وقع فى عام ١٨٢٣ كان نشر كتاب الدكتور إدوين جيمس « وصف بعثة الاكتشاف من بيتسبرج إلى الجبال الصخرية فى السنوات ١٨١٩ ، ٢٠ ، ٢١ . . . » [١] وكان الدكتور جيمس عالم نبات فى نيويورك اصطحب ستيفن هـ . لونج أحد قادة جيش الولايات المتحدة فى عمليته العسكرية الضخمة التى قام فيها بمسح الحدود الشاسعة عبر غرب المسيسبى الأمريكى بمجرد فتحه لقبائل الرحل من المستوطنين الذين أكملوا الزحف عبر القارة فى العقود المتتالية . ولم تكن بعثة الميجور لونج بمجيئها فى ذلك الوقت الاستراتيجى بعثة عسكرية تماماً . ولم يكن هدفه الرئيس يختلف هو وهدف رواد الفضاء الذين هبطوا على القمر فى عصرنا هذا : فقد كان يرسل بتقاريره إلى الأمة عن كل المزايا والمساوى والأخطار المتربصة به فى الأرض الجديدة .

وكانت مهمة دكتور جيمس تتمثل فى تنظيم مسودة الملاحظات العملية التى يدونها الميجور لونج . وفى توجيه مساعديه العلميين والعسكريين فى تسجيل الاكتشاف العلمى من خلال منهج دقيق . ولم يكن هناك سوى كتَّاب قلائل يملكون مادة درامية أكثر . وقد شمل سرد

دكتور جيمس جولات الميجور ورجاله عبر البرارى المنحدرة وبطول الضفاف المنكسرة المخيفة لنهر بلات إلى السلسلة الأمامية للجبال الصخرية ، ثم جنوباً بمحاذاة حائط الجبل ، ومروراً بقمة بايكس إلى الينبوع الملكى فى أعالى نهر أركنساس على حافة الحدود الإسبانية نفسها فى نيوميكسيكو .

فى تلك النقطة انقسم الفريق ، وذهبت مجموعة منه أسفل نهر أركنساس مباشرة عبر بقاع بوانى المعادية ، وشدت الأخرى الرحال جنوباً إلى النهر الكندى ظنًّا منها أنه النهر الأحمر (الذى يفصل تكساس عن أوكلاهوما الآن) ، ثم شقت طريقها عائدة إلى نهر أركنساس وبالتأكيد إلى المسيسيبى بعد ذلك .

وفى أثناء الزحف مر المكتشفون خلال الأراضى الهندية بما فيها من بقاع خطرة مثل قرية بادهارتس (القلوب الشريرة) ، وعبر قطعان الجاموس المنتشرة على أميال عدة . وقد تسلق المكتشفون قمة بايكس لأول مرة وحملقوا بحيادية علمية فى التناقض الساحر الذى يميز السهول العالية ويشكل طبوغرافيتها . حيث تبرز رأس سكوت الصخرى من مكان غير محدد مثل السفينة فى البحر ، كما تشمخ صخرة كورتهاوس وغيرها من تلك التضاريس المهيبة الغريبة . لقد رأوا الأنهار التى شقت مجراها فجأة فى السهول المنحدرة ، والنيران العارمة فوق بحر العشب ، وتجمعات أشجار الصفصاف الكثيفة ، وأقزام الشجر فى قاع الأنهار التى أوجدت الواحات للهنود الرحل ، وكروس تمبرز تلك الغابة التى لا نجد سبباً لوجودها وسط هذه البرارى الصلعاء . وفوق كل هذا فقد أذهلتهم حقيقة أن هذه البلاد العجيبة لا تشبه شيئاً مثل تشابهها « بالصحراء الأمريكية العظمى » كانت بالنسبة لهم منظرا من مناظر القمر . وكان « مكتشف الممر الضائع » زيبلون بايك على حق عندما وصفها بعد عشر سنوات فى سرده الوصفى المنشور بأسلوب ينم عن الانبهار . وأى مستوطن يغامر خارج الغابات المعروفة فى وادى المسيسيبى عبر الخلاء اللانهائى والرهيب فى السهول العليا يكون قد ترك بكل تأكيد كل إمكانات الحضارة خلف ظهره . وفى رأيهم أنه قرر أن يدخل مشروع لا يمكن أن يوصف إلا بأنه تيه كله حسرات !

وقد تتبع جيمس فينيمور كوبر مغامرات الميجور لونج من خلال سرد دكتور جيمس لها عندما قرأه فى أثناء إجازة له فى باريس . وبصفته من عشاق الأحلام والمغامرات التى أغرم بها أمثاله من الأرستقراطيين فى لقاءاتهم ، وبحكم أنه لم ير الغرب بنفسه على الإطلاق – فقد

ذهل كوبر بوضوح عندما أدرك الإمكانات التى تقدمها قصة دكتور جيمس لكاتب روائى مثله ، وخاصة أن الرواية الرومانسية كانت السائدة فى ذلك الوقت فى فرنسا . وكان كوبر قد اطلع بالفعل على صياغة نيكولاس بيديل لبعض كراسات لويس وكلارك ، ومن المحتمل جداً أن يكون قد قرأ وصف زيبلون بايك أيضاً بالدقة نفسها .

وباختصار فإنه واكب الأدب الأساس الذى بلور حركة الاتجاه غرباً ، بل إنه صادق هنديًّا أو اثنين ذكّراه بقايا ذلك العالم الضائع ذى الحرية البدائية التى خبرها من قبل فى ضيعة أبيه التى عرفت باسم أوتسيجو البارونية شمال نيويورك . وفى حياة أبيه حتى نهاية القرن الثامن عشر كانت قاعة أوتسيجو قد أقيمت من أخشاب الغابة حيث عاش الموهوكس الأشداء . والآن فقد تم ترويض البرية كما حدث قبل قرن من الزمان فى الشرق عندما طرد التطهريون (البيوريتان) قبائل البيكوت والموهيكان وغيرهم من القبائل الأخرى .

وعلى الرغم من أن كوبر كان بعيداً عنها بحكم وجوده فى باريس – فإن تجربة الحدود قد لمست أعماقه بصفة شخصية . لقد كانت بمثابة النغمة الرئيسة فى حياته بحيث طغت على شطحات خياله .

وعلى الرغم من وجود نغمة كشف الحدود بطريقة ما فإنه بالتأكيد فى كل كتبه – روايات البحر ، وأعمال الحرب الثورية ، وسلسلة تشين بيرر ، وثلاثية ليتل بيج ، وأعمال اليوطوبيا الخيالية ، وحتى فى كتبه الأوربية وأعماله التى تتخذ من النقد الاجتماعى مضمونا لها – فإن هذه النغمة قد أصبحت محوراً أساساً فى « قصص ليذرستوكنج » التى خلدت ذكراه أساساً .

وكانت « البرارى » التى كتبها كوبر فى عامى ١٨٢٦ – ١٨٢٧ فى باريس الكتاب الثالث فى ملحمة « ليذر ستوكنج » التى سجلت مغامرات ناتى بامبو صائد الغابات ورجل الحدود الذى يشبه دانيال بون والذى خلده جون فيلسون فى السيرة التى كتبها عام ١٧٨٤ . وكان من الواضح أن « البرارى » ستكون الجزء الثالث والأخير من ثلاثية أقيم بناؤها بفن متقن . وكان الجزء الأول بعنوان « الرواد » قد نشره كوبر عام ١٨٢٣ . وقدم فيه ناتى بامبو فى دور « دير سلاير » أو « ذابح الغزال » ، وهو رجل عجوز نسبياً قام بذبح غزال فى ضيعة القاضى مارماديوك تمبل فى نيويورك ، وبذلك خرق قانون المتحضرين وعوقب من ثم. ومنذ البداية كان من الواضح أن ناتى بامبو له ماض ، لكنه ماض نبيل زاخر بالمغامرات مع الهنود فى الأحراج البرية وبالاشتراك فى الحرب الفرنسية والهندية بعد الثورة ، وهكذا وضع كوبر شخصيته الرئيسة

فى مرحلة ما بعد انتصاف العمر مباشرة . بهذا بدأ ملحمته بأسلوب كلاسيكى من قمة الأحداث التى واكبت النصف الأخير من عمر بطله .

وكان الجزء الثانى « آخر الموهيكان » (١٨٢٦) عوداً إلى الماضى لتصوير ناتى فى عنفوان حياته وفى قمة ماضيه المجيد .

أما « البرارى » فقد كتبت فوراً فى أعقاب الجزء السابق وتوحى بأن كوبر كان على عجل فى وضع خاتمة لأوديسة هذا الخشاب الذى ابتكره « والبرارى » بوضوح خاتمة أو ستار المنظر العظيم الذى ينهى أحداث « ليذرستوكنج » ، فقد أصبح البطل رجلا عجوزاً جاوز الثمانين ، وينتظر الموت بمنتهى الوقار بين أحضان الطبيعة وبعيداً عن ذراعى الحضارة ، من تلك النقطة التى حددت مرحلة ما بعد انتصاف عمر بطله مباشرة استطاع كوبر أن يلقى الأضواء على ماضى بطله ومستقبله . وكان من خلال قصة « ليذر ستوكنج » قد سرد ملحمة كشف حدود أمريكا .

وكان النقاد قد شغلوا أنفسهم من قبل بالاعتذار عن أسلوبه الجاف الخشن فى السرد ، لكنهم بهذا لم يدركوا المهارة والأصالة اللتين بنيت عليهما الثلاثية . إننا نجد فوق الأجزاء الثلاثة سحابة من القدرية المصيرية أو الموت الحتمى مع تغير الزمن بكل ما يجلبه من حزن لا مهرب منه ونغمة لا تحمل فى باطنها سوى الرثاء . فقد ذبح الغزال فى الكتاب الأول لكن الأسوأ من ذلك أنه اعتبر من الممتلكات التى يحرمها القانون . ثم يتوالى قطع الأشجار وتبدأ الغابة فى الاختفاء السريع . ويحاكم قاتل الغزال الجبار ويحكم عليه نتيجة لاتهامه بالاغتصاب دون وجه حق وهى جريمة من الجرائم المذلة . من هنا يعانى الموت الروحى على يدى القاضى تمبل ممثل الحضارة فى القصة . وكانت حياة ليذرستوكنج مجرد ماض تماماً مثل البرية التى عشقها كثيراً . ونستطيع أن نترك هذه القضية للنقاد من أتباع فرويد لكى يقرروا هل كان القاضى تمبل قد قصد به أن يكون (أبا كوبر) شخصيا ؟ فإذا كانت الحال هكذا فهى رواية التمرد العاطفى ؛ كما أنها رواية النقد الاجتماعى .

وتمثل « آخر الموهيكان » قصة ليذر ستوكنج فى عنفوان حياته ؛ كما تسرد أيضا قصة الموت القادم مع الزمن ، وبذلك تحافظ على النغمة إذا لم تكن حافظت على الخط الفكرى الذى بدأ مع الكتاب الأول . وبالطبع فإن الضحية هذه المرة هو أنكاس النبيل آخر فرد متبق من قبيلته التى أبادتها جماعات نيوإنجلاند الشريرة قبل ذلك بسنوات .

هكذا ندرك حلقات المصير المتتابعة : الهندى أولا ثم الغابات وبعد ذلك الصياد . وتأتى

« البرارى » لتشكل الحلقة الأخيرة فى هذا التتابع المخيف ! إنها رواية تدور أساساً حول الموت ، ولكن لحفظ التوازن بما فيه الكفاية فإنها تدور حول الموت والبعث ، فهى تنتهى بتلك الملاحظة الغامضة المرتبطة بعيد الفصح أو عيد القيامة ، وهى ملاحظة تجمع ما بين الحزن والأمل . إنها تؤرخ لموت أسلوب للحياة ومولد أسلوب آخر ليس سيئا فى كل وجوهه !

فى تلك النقطة استطاع كوبر أن يبدع تحفة أدبية ذات بناء أصيل ، وكما قال د . هـ لورانس بلماحية ـ لكن ليس بإدراك كامل – أن كوبر بدأ عملية « الانسلاخ من الجلد القديم » [٢] وقد عاد إلى الوراء فى عامى ١٨٤٠ و ١٨٤١ ، وألف كتابين آخرين فى نطاق سلسلة ليذرستوكنج بعنوان « مكتشف الممر » و « ذابح الغزال » عاد فيهما ناتى بامبو إلى الوراء على مراحل متتابعة عبر رجولته المبكرة وصوب شبابه وبدايات حياته . هنا انكسرت شوكة الموت . وبمعنى آخر فقد تحقق بعث آخر ، وعاد ليذر ستوكنج مرة أخرى ليجوب الغابات والبحيرات ذات الوميض الزجاجى . وطبعاً هناك أماكن تدور فيها أحداث الكتابين ، وبالنسبة لحياة ناتى الطويلة جدًّا فإن الكتابين يوضحان للقارئ فى عصر الحتمية القدرية ، وزحف الإمبراطورية ماذا كانت عليه بالضبط البرية من مظاهر ومناظر تأسر الألباب ؟ كما أنهما أعادا إلى الأذهان الكشوف الرائدة التى قام بها جيل بطل سابق استطاع أن يبدأ مولد هذه البلاد ، وهى إنجازات كانت مهددة بالنسيان ما عدا ذكرها فى الخطب الرسمية لدانيال وبستر .

هناك شىء أساس فى روايات ليذرستوكنج الخمس لكوبر جعلها تتلقى أسمى آيات التقدير : فقد تسلمتها الأجيال التى قرأتها لمدة مائة عام تقريباً على أنها كتب للأطفال أساساً . واستطاعت هذه الكتب أن تحافظ على المستوى السحرى للقصة والشخصية عبر كل السنين التى فقد فيها الأمريكيون وعيهم بذاتهم عندما انهمكوا تماماً فى عملهم وفى النمو الصناعى وبناء المدن الضخمة فى البقاع التى شهدت الغابات والبيوت الخشبية ذات يوم . فقد استطاعت الروايات أن تظل مثيرة للاهتمام فى الوقت الذى اندثرت فيه روايات التسلية وغيرها من المئات التى قلدتها والتى ولدت نوعاً أدبيا جديداً تماماً عرف باسم « الويسترن » . أى الروايات التى تدور حول المغامرات فى الغرب الأمريكى . واستطاعت أيضاً أن تخلد حتى يومنا هذا فى عصر السينما والاستعراض الغنائى ، بل إنها تحدت أعظم الأفلام التى أخرجها جون فورد .

لكن منذ عام ١٩٥٠ على أقل تقدير ، وهو العام الذى صدرت فيه دراسة هنرى ناش

سميث « الأرض العذراء : الغرب الأمريكى كرمز وحلم » – بدأ نقاد الأدب ودارسو الثقافة فى إدراك المعنى الأشمل لإنجاز كوبر . ويقف كوبر الآن بل يبرز كأعظم روائى استطاع أن يبلور التحول الأمريكى ، وفى قلب عمله يكمن التضاد والتناقض الذى يعد محور التجربة الأمريكية التاريخية . ولم يستطع كوبر أن يقرر هل كان يفضل الطبيعة أو الحضارة مثله فى ذلك مثل كثير من الأمريكيين ؟ كانت الطبيعة فى نظرهم من صنع الله دون تدخل بشر . كانت الجمال والرحابة والسمو الساكن الذى فى الغابة والبحيرة والبرارى ، كانت بريئة ونبيلة وحرة ؛ كانت من المنابع الروحية والمادية العظيمة التى عرفتها أمريكا ، وفى الفترة الحرجة التى تميزت بالبحث عن الذات القومية استطاعت أن تبتعد بنا عن المجتمع الإقطاعى الطبقى الصناعى فى أوربا « المتحضرة » .

ومن ناحية أخرى كانت الطبيعة برية لا تعرف القانون ، ومركزاً للعنف والخطر والرعب .

وعلاوة على هذا كله فإنها وقفت فى سبيل التقدم . ومراراً وتكراراً فى قصص ليذرستوكنج بلور كوبر التناقض بين الطبيعة من خلال تجميد عنصر الزمن وتثبيته والتقدم من خلال موجة المستقبل التى لا تهدأ والتى تقدم إغراءاتها بطرق عدة . وتمثلت المشكلة فى كيفية ترويض الطبيعة وإخضاعها لسيطرة الإنسان من أجل مصلحته بدون إهدار مزاياها وتحويلها إلى الحضارة المتخمة الجافة الأوربية . هذه كانت مهمة أمريكا أن تخلق مجتمعاً جديدا يمتاز بالكفاية والنظام والتحضر لكنه قائم أساساً على قوانين الطبيعة الخيرة ، ومن هنا كان انطلاقه الحر . هكذا كان كوبر مثل معظم الأمريكيين ، فهو مع اهتمامه الدائم بالطبيعة فى مواجهة دوامة التقدم يريد العنصرين بطريقة ما .

وفى كتبه احتفى بكل من الطبيعة والحضارة ، وأشاد بهما من خلال التوازى المستمر بين الزمن والتقدم . وقد استطاعت ملحمة ليذرستوكنج أن تبلور هذا المفهوم بأسلوب يقترب من الكمال على أساس أنها أسطورة أو قصة الريادة البطولية التى تؤرخ لبداية تكوين الشخصية التاريخية للشعب الأمريكى . وقد أدرك كوبر ما يبدو أن بعض علماء الاجتماع قد نسوه الآن وهو أن كلتا الشخصية الفردية والشخصيات الجماعية لا تستمدان مقوماتهما إلا من التاريخ . وقد تمثل إنجازه العظيم فى تجسيد عملية التحول التاريخى فى فترة التكوين الثقافى الذى لا يرتبط إلى حد ما بحركة الزمن فيبدو ثابتاً فى حين أنه يركز الأضواء على الخصائص الغامضة المتقلبة والشاذة لثقافة مازالت فى مرحلة المخاض الزاخرة بعمليات التحول التى لم يعرف لها مثيلا فى

سرعتها من قبل . وبسبب حساسيته الزائدة تجاه حركة التاريخ التى تركزت فى حركة كشف الحدود فمن الطبيعى أن يجد كوبر فى تسجيل وسرد دكتور إدوين جيمس لامتداد الحضارة التى تكاد تطغى على البرارى جاذبية لا تقاوم !

وبحكم أن « البرارى » تمثل الفصل الأخير فى هذه الدراما العظيمة ، فقد تجمعت معظم شخصيات كوبر الرمزية على المسرح فى بانوراما أعظم وأشمل مما نجده فى أى كتاب آخر له . وتذكرنا نغمة الكتاب وكثير من شخصياته مسرحية الوداع لشكسبير « العاصفة » . لم يكن هناك أدنى شك فى أن هذا الكتاب سيكون الخاتمة . وكانت الخلفية الوصفية – على الرغم من مارك توين [٣] – خلفية حقيقية مستمدة من وصف جيمس الدقيق ، لكن كوبر استخدمها بأسلوب عجيب وماهر . إنها « بقعة كئيبة (وحيدة) منعزلة » ذات « عشب ميت جاف » ولا تمنح سوى القليل « الذى لا يرضى سوى آمال المستوطن العادى فى الأراضى الجديدة » . وقد لونتها « ظلال الخريف وأطيافه » ، موحية بتقدم العمر ، فى حين أن الصخرة الضخمة الحصينة تنهض لتحمى عائلة بوش ولتبدو فى برارى الخريف كشاهد قبر .

وبعد أن تقدم العمر بليذرستوكنج وغطت التجاعيد وجهه – يظهر فجأة فى البرارى وخلفه الشمس الغاربة التى تطمس ملامحه ولا يبدو منه سوى الإطار الخارجى لجسمه . إنه ابن الطبيعة الذى يوحى بالرعب عندما أوشك أن يختفى من على سطح الأرض .

« لقد هبطت الشمس خلف سطح أقرب موجة من موجات البرارى تاركة فى اتجاهها الشريط المتوهج الغنى بكل الألوان . وفى منتصف هذا الفيض من الضوء النارى ظهر شبح إنسان ارتسم أمام الخلفية الذهبية بتحديد ووضوح ، كما لو كان فى متناول أى يد تمتد للإمساك به ! كان الشبح هائلا ، والمنظر موحياً بالشعر والحزن ، وكان الموقف متركزاً مباشرة فى طريق الراحلين . لكن بسبب امتزاجه بتلك الخلفية ذات الأضواء المبهرة – كان من المستحيل تمييز نسب جسمه أو شخصيته الحقيقية .

كان تأثير مشهد مثل هذا تأثيراً فورياً قوياً . جاء الرجل لكى يقف أمام المهاجرين ، وظل يحملق فى شىء غامض غريب باهتمام كئيب انقلب فى الحال إلى رعب خرافى . » .

وبطول الكتاب كله ظلت هذه الخاصية التى يتميز بها ليذرستوكنج والتى تقترب به من الآلهة بارزة فى كل تضاعيفه . وكانت حكمته التى أكدت نفسها باستمرار أمام القارئ وفى مواجهة الشخصيات الأخرى فى القصة نتيجة لعمره الطويل وخبرته العظيمة وإذا كانت قواه

لم تعد جسدية بعد (حتى « عين الصقر » التى اشتهر بها أوشكت أن تكل) ، فإنه مازال يستمدها من إدراكه الحدسى العميق للطبيعة والبشر. وكانت هذه القوى من التأثير بمكان بحيث إنه ترك بصماته الواضحة العريضة على أفعال كل الشخصيات الأخرى فى القصة وخاصة فيما يتعلق بالقضايا التى تحتاج إلى ذكاء وخلق.

وأهم من هذه القوى على أية حال تبدو قيمه التى تمثل فى أسطورة كوبر بدايات أمريكا. ويتمثل المفتاحان التوءمان لقيم ليذرستوكنج فى الحرية وتبجيل الطبيعة. فعندما قبض عليه القاضى تمبل بسبب استخدامه الحر لمملكة الطبيعة بقتله غزالا - فإنه يرفض « قانون تنظيم الأرض الخلاء » فى معظم وجوهه ، ويفضل بدلا منه حرية قوانين الطبيعة حتى كما يطبقها الهنود الذين يتصرفون بمنتهى الحرية فى خيول المستوطنين ؛ لأنهم بحكم أنهم مخلوقات طبيعية فليس لديهم سوى شعور أو حاجة يسيرة إلى الملكية الخاصة.

وعلى أية حال فإن ليذر ستوكنج لا يخرق الطبيعة أو قوانينها ، بل إنه يجسد التضاد الأساسى فى كتاب كوبر عندما يمتنع عن احتقار قوانين الحضارة احتقاراً كلياً. فعندما يتحدث إلى إيلين ويد فإنه يعلن : « أن القانون شىء سيئ فى حياتنا ، لكننى أفكر أحياناً فى أن حياتنا يمكن أن تكون أسوأ بدونه تماماً. لقد بلغت بى السن والضعف مبلغاً جعلنى أحس بمثل هذا الضعف أحياناً. نعم. نعم ، نحن فى حاجة إلى القانون طالما أننا لا نملك موهبة رعاية القوة والحكمة فى آن واحد ! ».

هنا يصل كوبر إلى محور خطه الفكرى وهو الخط الذى ساد كل الروايات التى اتخذت من مغامرات الغرب مضموناً لها حتى يومنا هذا. هذا هو دور القانون والنظام الذى يواكب أفضل خصائص الحضارة التى توفر العدالة والحماية للضعيف ضد الشرير والعنيف والمتكالب على المال ، باختصار ضد المفسد الذى يعتبر فى مفهوم كوبر رجلا غير طبيعى.

إن القانون الخير هو قانون جيفرسون الذى لا يحتاج إلى جدل فى تناغمه مع الطبيعة ، فهو بطبيعة الأمر مستمد منها ، لكنه على الرغم من ذلك يتيح الحرية للإنسان بقدر الإمكان وفى الحدود التى لا تسمح بالتعدى على البشر الآخرين ، إنه يعتمد أساساً على التسامح والاحترام المتبادل.

ويفتقر إشمائيل بوش إلى هذه الصفات بدرجة محزنة بحكم أنه يعتبر الشخصية الرئيسة فى القصة. إن بوش متوحش قاس قتل رجلا فى نزاع على الأرض ، وهو بهذا يعود بالحضارة إلى

مرحلة التوحش . وعندما يجمع بوش صغار جماعته حوله كما لو كان قائد قبيلة - فإنه يبدأ فى عبور البرارى المحرمة لكى يصل إلى أبعد نقطة ممكنة عن قيود القانون الذى لا يكن له سوى الاحتقار : والدليل على ذلك أنه أضاف الاختطاف إلى جرائمه الأخرى . وبالاشتراك مع زوج أخته الشرير آبيرام وايت يقوم باختطاف إينيز دى سيرتافالوس والتغرير بها ، وهى ابنة النبيل الإسبانى المشرف على المستعمرة والذى يملك ثروة كبيرة على الرغم من تدهور وضعه الاجتماعى ! وكان بوش ووايت يتوقعان الحصول على فدية فى مقابل إينيز التى احتجزوها فى البرية خارجاً .

فى هذه النقطة ربما ينخدع القارئ من جراء هذه الهفوة الجغرافية فى قصة كوبر ، فطالما أن الجماعة المهاجرة كانت تشق طريقها عبر البرارى أى بالقرب من الشريط الإسبانى من سانتافى إلى سانت لويس - فإنهم طبقا لمنطق كوبر ومن ثم منطق جيمس - كانوا فى موقع يمكنهم منه الاتصال بالسلطات الإسبانية بشأن مسألة الفدية . فقد أهمل كوبر ذكر مواقع المراقبة الإسبانية المتناثرة بطول الطريق مثل تلك التى بالقرب من قاعدة المناطق الصخرية الجنوبية ، وعلى ضفاف النهر الأحمر بين أوكلاهوما وتكساس ، ومعسكرات التجارة بطول نهر بلات تماماً مثل المعسكرات المؤقتة - لقبائل الكومانشيروس التى تمارس عملياتها العسكرية فى سانتافى .

ولم يكن دور بوش المهم على أية حال بدور المختطف . فهو إسماعيل طريد العدالة الهائم على وجهه والخارج على القانون . إنه كاليبان آخر من نوع غجرى ذى قوة وحشية خارجة ومقدر له أن يعانى فى كهفه الخاص به سجيناً لجهله إلى أن يتعلم . نراه فى أول الأمر مخترقاً البرارى فى واحدة من أفضل فقرات كوبر الوصفية :

« كان رجلا طويل القامة ، لوحت الشمس محياه . جاوز منتصف العمر ؛ ملامحه كئيبة وسلوكه ليس له ضابط . وتبدو هيئته بلا شكل محدد بل يمكن أن تتخذ لنفسها أى شكل . لكنها كانت ضخمة وفى الواقع ذات قوة مذهلة . وكان فى بعض اللحظات فقط يبدو كسولا وفاقداً للحيوية عندما تفرض عقبة ما بسيطة نفسها على تحركه المتسكع ، عندئذ فقط يسير كبقية الخلق ، ومع ذلك فلابد أن يستعرض واحدة من الطاقات الكامنة داخله دون أن يبدو لها أثر فعلى ، مثل قوة الفيل الرهيبة التى يتركها بلا استخدام لكى تنام بعمق » .

ومع استخدام كوبر لمنهج دراسة الشخصية من خلال وصف شكل الجمجمة ، وهو المنهج

الذى ساد عصره – فإنه يضيف قوله : « كانت الخطوط السفلى لملامحه خشنة وممتدة وخاوية الوفاض ، فى حين أن الخطوط العليا أو تلك التى تمثل الأجزاء النبيلة فى الشخصية ويعتقد أنها تشكل كيانها الفكرى – كانت هابطة ومنحطة ووضيعة عنده . كان يرتدى زى الغجر محملا إلى حد العبث بالغنائم والأسلاب التى أتاحتها له الحضارة الكريهة : شال حريرى ، وسكينة بمقبض من الفضة ، وقبعة من الفراء الغالى ، وعملات مكسيكية مستعملة كأزرار للملابس ، وثلاث ساعات للجيب معلقة حول رقبته ، وغدارة ذات مخزن من خشب الماهجونى ومحلاة بالمعدن الثمين . وكان يحمل الرمز البدائى للشر : فأس المفسد . وهو يشبه ليني فى رواية ستاينبك « عن الفئران والرجال » . فهو جاهل تتملكه رغبة رهيبة وجامحة للتدمير لا يستطيع التحكم فيها من خلال مواجهتها . إنه يمثل البوتقة الأمريكية العظمى التى تنصهر فيها كل العناصر البربرية . وكان بوش فى المفهوم الأرستقراطى لكوبر غير متحمس على الإطلاق لحالة التدهور التى أصابت الطبيعة .

وعلى أية حال فإن قصة كوبر تدور فعلا حول الأسلوب الذى تعلم به إشمائيل بوش كيف يقيم الحضارة ؟ وكيف خلص بنفسه ونهض من وحشيته من أجل الحصول على الحكمة والصحة النفسية والنضج ؟ وكيف عندما خرج إلى الطبيعة استبدل دور كاليبان بدور بروسبيرو الذى صحح كل الأوضاع فى نهاية الأمر فى مسرحية « العاصفة » لشكسبير . ؟ لذلك فإن « البرارى » هى قصة بوش إلى حد كبير على الرغم من أنها تعد للمرة الثانية مقياساً لمفهوم التناقض عند كوبر متمثلا فى اضطرار بوش إلى التنافس بطول القصة مع ليذرستوكنج ، وجاذباً بذلك انتباه القارئ إليه ؛ لأن كوبر لا يستطيع فى النهاية أن يحسم فكره فيما يختص بقضية الطبيعة فى مواجهة الحضارة . ولعل هناك دلالة فى أن بوش وبول هوفر صائد النحل من الجيل التالى ظهرا بصفتهما من خلفاء ليذر ستوكنج فى الوصول بأمريكا إلى مرحلة النضج بكل ماتحمله من إيحاءات حزينة ومسرفة فى العاطفة كانت نتيجة طبيعية للظروف التى واكبتها .

وبالرغم من الانحناءات والالتواءات التى أصيبت بها حبكة الرواية فإن الخط الذى سار فيه تعليم بوش كان بسيطاً نسبيا . وكان أحد أبنائه ذو البنية الضخمة والغباء – قد قتل بطريقة غامضة ، فإذ ببوش ينهال بالاتهامات والغضب الذى عرفت به القبائل الهائمة فى العهد القديم بحيث يعتقد فى أول الأمر أنها فعلة الهنود ! ثم ينهال باتهاماته على ليذرستوكنج الفقير الطيب ! وعلى أية حال فإنه يعرف أخيراً أن القاتل كان آبيرام وايت زوج شقيقته – وطالما أنه ليس هناك

قانون فى البرية (التى يقول بعض إنها غرب البيكوس) – فقد اضطر إلى إقامة محكمته الخاصة به ، وعقد المحاكمة ، وإعلان الاتهام والإدانة ثم شنق آبيرام وايت . كانت نتيجة هذه التجربة أن تاب رئيس القبيلة عن أساليبه الشريرة الخاصة به ، وأدرك قيمة القانون ، وأن الحضارة قد جاءت أخيراً إلى البرارى . فنراه أخيراً مسئولا عن تطبيق العدالة ، فيطلق سراح إينيز ، ويقدم يد ربيبته أيلين إلى بول هوفر ، ويحرر كابتن ميدلتون ، ويصل إلى اتفاقات محددة مع الهنود ، وبصفة عامة فإنه يتصالح هو والحضارة .

ويشكل الهنود قصة مضادة لتلك التى مثلها إشمائيل بوش : فعلى الرغم من أن كلا الباونى والسايوكس محاربون أشداء لا يشق لهم غبار فقد التزموا بمبادئ الشرف والعدالة . وقد تمثل هذا فى رمز ممر الأسلحة الدرامى بين الجيشين الهنديين والذى يشبه إلى حد كبير صراع الفروسية بين ريتشارد قلب الأسد وصلاح الدين فى رواية وولتر سكوت « التعويذة » . ويذهب كوبر إلى آماد أبعد من هذا ، آماد يصفها بعض بالعبث ، لكى يؤكد كيف أن التصاق الهندى بالطبيعة وتمكنه الغريزى من أساليبها جعله أفضل ساكن على الإطلاق للبرارى العظيمة التى لا يمتلكها أى إنسان ! إنه يكرر فى مرات عدة فى الكتاب الخاتمة التى وصل إليها دكتور جيمس والتى تحتم على الصحراء الأمريكية العظمى أن تكون حاجزاً دائماً وصحيحاً فى وجه التوسع الأمريكى ! إنها يجب أن تترك لرجال الطبيعة النبلاء المتوحشين الأحرار ، لكنهم فى الوقت نفسه الرجال الحمر الشرفاء الذين يختارهم ليذرستوكنج لقضاء أيام الشيخوخة المتبقية له . لكن مع الأسف فإن القارئ يدرك بحزن أن ليذرستوكنج وأصدقاءه الهنود قد حكم عليهم – مثله فى ذلك مثل آنكاس آخر الموهيكان – بالاندثار قبل زحف الإمبراطورية بصرف النظر عن نوعية هذه الإمبراطورية وعن احتمال أنها تمثل الخير العام .

وتستحق الشخصيات الأربع التى هى أكثر شباباً فى القصة اهتماماً أكثر من هذا . تُمثِّل إينيز دى سيرتا فالوس وأبوها الإسبانى الناعس – فى الواقع – أوربا المندثرة ذات الحضارة الاستعمارية الواهنة فى أمريكا .

أما كابتن ميدلتون فهو متفجر بحماس الشباب الذى يصل إلى حدود الهستيريا ، وعلى الرغم من ذلك يمثل الأرستقراطية الشجاعة والروح العسكرية للطبقة العليا ؛ مما جعله صديقاً مناسباً لإينيز سليلة المجتمع الراقى ؛ كما نجد فى كتاب كوبر الأزرق .

أما أيلين ويد وبول هوفر فيمثلان الجيل الصاعد للطبقة المتوسطة الفتية : إن أيلين اليتيمة

الصغيرة فتاة تعمل فى إحدى جماعات الكشافة ، وهى مزيج من تيس تروهارت ودوريس داى ؛ تتميز بالشجاعة وتعشق النظافة وتثير الاحترام ، لكنها فى الوقت نفسه تمارس ألاعيبها النسائية على صائد النحل الساذج الذى يتبعها حتى منتصف الطريق عبر القارة ، وليس فى عقله سوى هدف يكتنفه الغموض . وبالطبع فإن بول هوفر يجد فى هذا سعادة . فهو يفوز بمحبوبته أيلين فى النهاية ، وينجح فى عمله كصائد للنحل ، وأفضل من هذا كله أنه يمثل خليفة ليذر ستوكنج على وجه التحديد . إنه يستخدم السحر الذى تملكه يداه . وعلى أية حال فإنه فيما يختص بهذه النقطة الأخيرة فإن كوبر يفشل إلى حد ما فى إقناعنا : فقد تركنا لكى نتساءل فى دهشة عن احتمال أن بول هوفر يمثل خلفاً حقيقياً فى حمل الرسالة ، وخاصة أن كوبر لم يكمل قصته بصفته « ابناً حقيقياً » لليذر ستوكنج إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير . هذا لأن قصته توقفت فى عام ١٨٤٠ وعاد كوبر أدراجه إلى الرجولة المبكرة لناتى بامبو نفسه . وبالإضافة إلى ذلك فإنه فى رواية « مكتشف الممر » ابتكر كوبر شخصية مشابهة مازالت عاجزة عن إقناعنا بقيامها بعمل التمثيل النيابى ؛ إنها شخصية البحار الشاب جاسبر ويسترن . ويبدو أن كوبر الأرستقراطى لم يستطع حقاً أن يتعاطف هو والطبقة المتوسطة !

وبالإضافة إلى معظم الشخصيات التى تهمنا فهناك شخصية دكتور أوبد بات التى تثير السخرية كلما قابلناها . ومن الواضح أن هذا الطبيب الطيب محاولة من كوبر لكى يبتكر إحدى شخصيات شكسبير غير المحترمة أو الكوميدية فى قصته . إن دكتور بات قرين بعيد لكل من جاستس شالو وإينشانت بيستول وربما لدول تيرشيت بطريقة ما ، وهو بادعائه الكبير وافتقاره المستمر إلى الحكمة أو الإدراك السليم يشبه إلى حد بسيط فولستاف ، على الرغم من أن شخصية كوبر لا تصل إطلاقاً إلى مستوى مثل هذه الإنجازات الأدبية البارزة .

وعلى كل فإن دكتور بات يضيف بعداً هاماً إلى قصة كوبر ، وهو بعد لا يلتفت إليه أحد بصفة عامة . فعلى الأقل يعكس هذا الطبيب المؤمن بالطبيعة إيماناً غير عملى — رأى كوبر الشخصى تجاه تسجيل دكتور جيمس العلمى المسهب لمغامرة الميجور لونج ، وهذا احتمال قوى جداً ، يزخر تسجيل دكتور جيمس بمفاهيم وظيفية وعلمية عالية لاتحمل فى طياتها خاصية الذوق الأدبى المفروض توافرها فى القصة ، لذلك فهى تعد المثيل الحقيقى الواقعى لرغبة دكتور بات الملحة فى استخدام المصطلحات العلمية المعقدة فى كل مناسبة . من هنا يمكن وضع وصف دكتور جيمس للظواهر الغريبة ذات الأبعاد الكثيرة على مستوى سذاجة دكتور بات نفسه

عندما أخطأ فى أن يفرق بين الحمار والجاموسة دون أن ينسى ذكر الاصطلاح العلمى اللاتينى لكل منهما ! ولنضع فى اعتبارنا تلك الصورة المتجسدة العبثية التى يقدمها دكتور جيمس بمنتهى الرزانة العلمية كأحد المناظر التى تميز قرية «بات هارت» لقد سجل دكتور جيمس بحرص قوله :

«رأيت إحدى الأمهات التى من الواضح أنها تبلغ الثلاثين من عمرها ذات بنية عادية . تقوم بإرضاع طفلها الذى «وقف» على الأرض . لقد وجدت من الضرورى أن تنحنى قليلاً بحيث وقفت ترقبنا وقد انتصبت قامتها تقريباً على حين كان الطفل الذى يبلغ حوالى العامين من عمره يمارس رعاية نفسه» لكن دكتور بات لم يقصد به فقط أن يكون شخصاً مثيراً للدعابة فقط ، أو ببساطة أداة لتوصيل فقدان كوبر لصبره . إنه يجسد أيضاً رأى كوبر فى العلم ومدى صحة النظرة العلمية المجردة تجاه الطبيعة فى مواجهة نظرة ليذر ستوكنج القائمة على الإدراك الحدسى أو الغريزى السليم . لقد انشغلت الهيئة المصاحبة للميجور لونج بقياس قمة بايكس عن ملاحظة روعتها الأخاذة . ولقد أخطأ دكتور بات فى الاتجاه نفسه عندما يقول :

«لقد أقمت قاعدتى بنفسى ، وحددت طول الزاوية بالحساب ، ولكى أرسم ضلع المثلث الموازى للزاوية فإن هذه العملية لا تعنى سوى أننى أقوم بتحديد الزاوية» هذا ما قاله دكتور بات المشغول جدًّا عند وصفه للكيفية التى أنقذ بها بعد أن تاه بعيداً عن المعسكر ثم أضاف :

«كنت أعتقد أن المدافع أطلقت من أجلى ، لذلك غيرت خط سيرى بناء على اتجاه الأصوات . لم أفعل هذا لاعتقادى أن الحواس أكثر دقة أو حتى فى دقة الحساب الرياضى ، لكننى خشيت أن يكون هناك بعض الأطفال الذين قد يحتاجون إلى خدماتى ! »

يرى دكتور بات الطبيعة فى معناها المجرد فقط : فهو يقوم بجمع الملاحظات ثم ينظمها ويصنفها ، أما الطبيعة الحقيقية فلا يعرفها ومن ثم فهو وافد جديد لا حول له ولا قوة ، ولا يعرف أين يطأ بقدميه؟ وهى الحقيقة التى يحاول تجاهلها باستمرار ! إنه لا يتعلم لدرجة أنه يعجز عن إدراك معنى الحياة ذاتها ! ويعد فى نظر كوبر أكثر الشخصيات جهلاً ، بل إن حالته لا شفاء له منها ؛ مما أدى إلى فشل المحاولة التى قام بها إشمائيل بوش من أجله . ومن الواضح أن كوبر الفنان والرومانسى احتقر عالم العلم والمنطق المجرد . ومنذ عام ١٨٢٧ – أى منذ تلك المرحلة المبكرة – ظلت «الثقافتان» فى حالة من التعارض المطلق فى البرارى اللانهائية كما ارتسمت فى مخيلة كوبر !

إن الإنسان لا يستطيع أن يصل إلى الحقيقة من خلال العلم ، لكنه يستطيع أن يقوم بهذه المهمة بأعمق معانيها من خلال التاريخ والخيال الأدبي والرومانسية والأسطورة.وعلى الرغم من أن ليذرستوكنج ذوى وذاب مع غروب الشمس ، وفى الزهرة الذابلة ، والذئب الذى فقد أسنانه ، وفى كل الأشياء – فإن كوبر لم يستطع أن ينساه على الإطلاق – لقد كان جزءاً لا يتجزأ من التجربة الأساس التى مر بها كوبر على المستوى الشخصى أو التى مرت بها أمريكا على المستوى المتغير دوماً . إنه يعيش حتى يومنا هذا ، إنه خارج الزمان وخارج المكان وخارج مسار التجربة العادية الواقعية ، ربما فى المملكة التى يسميها ج . ر . ر . تولكاين «مملكة الأطياف» ، لذلك يبدو شخصية تاريخية تملك من الصدق ما يزيد على التاريخ نفسه . ومهما كانت الأخطاء الأدبية التى ارتكبها فينيمور كوبر فإنه لم يفتقر إلى عمق البصيرة أو شمولية النظرة أو النضج أو الخيال أو العبقرية .

ملاحظات

١ – أنسب طبعة لتسجيل دكتور جيمس الوصفى – فى المجلدات من رقم ١٤ إلى ١٧ من السلسلة التى أصدرها روبين جولد ثواتيس بعنوان «رحلات الغرب المبكرة» (كليفلاند ، ١٩٠٥) إنها إعادة طبع للطبعة التى نشرتها دور لونجمان وهيرست وأورم وبراون فى لندن عام ١٨٢٣ ، والتى نشرها أيضاً فى فيلادلفيا كل من هـ . س . كارى و ا . لى

٢ – انظر د . هـ لورانس «دراسات فى الأدب الأمريكى الكلاسيكى» (نيويورك ، ١٩٦٦) ص – ٥٣

٣ – هذه الإشارة وكذلك الإشارة التى فى الجملة الختامية من هذه المقالة إلى مقالة مارك توين «أخطاء أو سيئات فينيمور كوبر الأدبية» (نيويورك ، ١٨٩٧) ص ص ٧٨ – ٩٦ فى كتابه «كيف تقص قصة ومقالات أخرى ؟» فى هذه المقالة يهاجم مارك توين كوبر من خلال التفاصيل الدقيقة لعجزه عن الالتصاق سواء بالطبيعة أو بالسلوك الإنسانى أو باللغة !

معالم الثقافة الأمريكية



ديفيد ليفين

عمل الأستاذ ديفيد ليفين عضواً بهيئة تدريس قسم اللغة الإنجليزية في جامعة ستانفورد منذ عام ١٩٥٢ ، وقد حصل على كرسى الأستاذية منذ عام ١٩٦٤ . وكانت هارفارد هى الجامعة التى حصل منها على درجات الليسانس فى الآداب ، وكذلك الماجستير والدكتوراه . تركز اهتمامه الأساس فى الكتابة عن الأدب التاريخى ، كما استمر لمدة طويلة فى تسجيل سيرة كوتن ماثر . وكان الأستاذ ليفين زميلا فى مركز ستانفورد للدراسات العليا فى العلوم السلوكية فى الفترة ١٩٦٢ - ١٩٦٣ .

وفى أثناء السنة الأكاديمية ١٩٦٨ - ١٩٦٩ تلقى منحة الزمالة العليا للتأهيل القومى فى مجال الإنسانيات .

وقد قضى الأستاذ ليفين سنة كأستاذ فى جامعتى تولوز وستراسبورج على منحة فولبرايت . نشر عدة كتب تشمل « ماذا حدث فى سالم ؟ » وهو سرد للمحاكمات التى واجهها السحرة والساحرات ؟ و « التاريخ كفن رومانسى » ونشر عام ١٩٥٩ ، و « دفاع عن الأدب التاريخى » ونشر عام ١٩٦٧ .

(٧) فرانسيس باركمان : **ممر أوريجون**

بقلم : ديفيد ليفين

فى ربيع عام ١٨٤٦ قام شاب أرستقراطى من بوسطن يدعى فرانسيس باركمان مع صديق له بتجربة الحياة وسط هنود الغرب الأمريكى ، وذلك على بعد ألف ميل خلف الحدود . كان باركمان قد تخرج فى كلية هارفارد قبل ذلك بعامين حيث قضى بعض الوقت فى دراسة القانون ، ثم كرس نفسه لكتابة التاريخ ، وأراد أن يدرس الحياة الهندية من خلال الملاحظة الشخصية . وفى عام ١٨٤٧ نشر فى « مجلة نيكربوكر » اللقطات التى جمعها أخيراً تحت عنوان « ممر كاليفورنيا وأوريجون » . وهذا الكتاب الذى ألفه باركمان عندما كان يناهز الرابعة والعشرين من عمره فقط ظل يطبع مرات عدة بعد ذلك على امتداد ما يقرب من مائة وخمسين عاماً . إنه كتاب ذو دلالة عميقة . ولعل بعض الأسباب الكامنة وراء نجاحه الأصيل والاهتمام المتواصل به قد تساعدنا على تقدير قيمته .

إن تاريخ مغامرة باركمان له أهمية أساس سواء من وجهة نظر الأدب أو التاريخ . وكان عدد من الكتاب الممتازين المعاصرين قد شرعوا فى تحويل تجارب مغامراتهم إلى فن أدبى ، ولم يكن كل هؤلاء الكتاب معروفين لباركمان . وقد قام ريتشارد هنرى دانا بسرد التجارب وبالدفاع عن قضية البحارة العاديين فى كتابه « سنتان أمام الصارى » (١٨٤٠) . وكان واشنطون إيرفنج قد نشر كتبه الشهيرة عن رحلاته فى إنجلترا وإسبانيا مع سرد لجولته فى الغرب

الأمريكى ، وذلك فى مجلد بعنوان « جولة فى البرارى » (١٨٣٥) . وفى عام رحلة باركمان نفسه إلى الغرب انكب اثنان من أفضل الكتاب الأمريكيين فى ذلك القرن على كتابة الأدب من خلال التجربة الشخصية فى الطبيعة وهما : هيرمان ميلفيل الذى نشر « تايبيه » وهى عبارة عن سرد لحياته وسط أكلة لحوم البشر فى جزر الماركيز ، وهنرى ثورو الذى أقام لنفسه مسكناً على بحيرة والدن وسجل بالفعل تجربته فى مواجهة الحقائق الأساس للحياة . وهى التجربة التى نشر عنها تقريراً بعد ذلك بسنوات قليلة فى واحد من أعظم كتبه « والدن أو الحياة فى الغابات » (١٨٥٤) .

وكل واحد من هذه الكتب يعتمد على الاهتمام بل الالتزام بدراسة سلوك الآخرين ، وبتقديم تقرير مفصل عن حياة التصقت بالطبيعة ، وباستخدام نظرة مؤلفه الجديدة كوسيلة للكشف عن حقائق جديدة متصلة بالحضارة الأمريكية . وقد دهشت الشخصية الرئيسة فى كتاب ميلفيل عندما علمت أن مجتمع أكلة لحوم البشر يعيش بدون صراع داخلى ، لأنه يعيش بدون استخدام للنقود ، بل تصل هذه الشخصية إلى النتيجة التى تؤكد أن إنسان الغرب المتحضر هو « أعنف المخلوقات وأكثرها توحشاً على وجه الأرض » . وذلك إذا ما أدركنا تأثيره التاريخى على الثقافات البدائية مثل جزر الماركيز والساندويتش . وكان هنرى ثورو يقلب التربة ويبذر حبوب الفول بالقرب من كونكورد مصغيا فى الوقت نفسه إلى موسيقى الفرقة العسكرية القريبة منه ، ومعلقاً ليس على الحياة فى جزر الساندويتش بل على الأمريكيين « الذين يقال عنهم : إنهم يعيشون فى نيوإنجلاند أى إنجلترا الجديدة » .

بدأ فرانسيس باركمان رحلته عندئذ فى وقت اشتد فيه الاهتمام الأدبى بالشخصية الأمريكية والمصير الأمريكى ، وفى سنة أسماها برنارد دى فوتو « سنة الحسم » . وقد تصادف ميعاد مغامرته وبداية الحرب بين الولايات المتحدة والمكسيك . وفى الغرب يقابل المهاجرين القاصدين إلى ساحل المحيط الهادى ، وطائفة المورمون المضطهدة من أجل عقيدتها الدينية والتى شدت الرحال إلى يوتاه . وقبل العودة إلى الشرق حيث المستوطنات قابل جنوداً منهم الراحل إلى المكسيك ومنهم القادم منها . وقد بدت البلاد كلها فى بعض الأوقات وهى تموج بالحركة تجاه الغرب . ومهما كانت النتيجة حسنة أو سيئة فقد بدا أن المصير الأمريكى تقرر ؛ كما تقرر أيضا مصير القبائل الهندية والجاموس الذى تعودت قطعانه الجولان عبر السهور العظمى والتى كان مصيرها الاندثار والفناء .

وبالطبع فقد عرف باركمان بالفعل قبل القيام برحلته إلى الغرب أن أسلوب الحياة عند الهنود قد اندثر . وكان كتابه كله – مثله فى ذلك مثل كتب أخرى فى ذلك الوقت ابتداء من رومانسيات جيمس فينيمور كوبر إلى التسجيلات التاريخية التى كرس لها باركمان الجزء الأخير من حياته ككاتب – كانت كل هذه الكتابات موغلة فى روح الحنين إلى عالم عريق موغل فى القدم حكم عليه أن يتغير بلا هوادة . وعندما بلغ باركمان تلك البقاع لم يكن مستعداً فقط لدراسة العادات الغريبة والظواهر الطبيعية ، بل كان مقتنعاً أيضاً بأنها ستختفى على وجه السرعة .

وعلى ذلك فإن « ممر أوريجون » زاخر بالصور التى تعبر عن تكثيف ملحوظ كما لو كان الراوى قد قرر أن يمزج حياته بالتجربة وأن يحافظ على التجربة فى صور ضد التهديد الفورى المباشر بأن تجربة مشابهة لذلك لن تكون ممكنة بعد ذلك .

كان عليه أن يرى الهنود قبل أن يختفى أسلوبهم فى الحياة ويتلاشى . كان يتوق إلى تجربة صيد الجاموس ، ومشاهدة حرب هندية ، أو هجرة صيفية لقرية هندية . كان يستمتع ويبتهج عندما تصل إلى مسامعه أن قبيلة الداكوتا تخطط لحرب ضد من يسمون أنفسهم بالحيات (سنيكس) ، وقد أصيب بخيبة أمل عظيمة عندما فاتته الفرصة . وعندما يصاب بمرض يقعده عن الحركة فإنه يتصرف كما لو كان يريد أن يجسد كل القيم التى تعلمها فى حياته الدراسية . فيتحدى المرض ويجبر نفسه على المضى قدماً عبر مساحة واسعة ومسافة شاسعة فى مجهود يائس للبحث عن الهنود فى أوضاعهم الحربية الأصيلة . وبرغم مرضه ووحدته فإنه يجول على تلال وسهول جافة فى بحث لا طائل من ورائه عن جيش هندى كبير . وكان يحمل معه ثلاثة كتب : الإنجيل وأعمال شكسبير وأعمال بايرون . لكن الكتاب الأخير كان الوحيد من هذه الكتب الذى تعود قراءته فى أثناء مغامرته الطويلة . وكانت قوته فى تحمل المشاق فى وحدته بمثابة اختبار لرجولته .

وكانت الصور الممتازة التى نتجت عن هذه الاتجاهات قد عبرت عن أفضل خصائص الكتابة الرومانسية فى أمريكا القرن التاسع عشر . وبين هؤلاء المعاصرين استطاع ثورو وميلفيل فقط أن يقفا على مستوى باركمان نفسه فى دقة الصور التى أوردها : البرارى النابضة بالحياة الحيوانية من حيات وبوم وكلاب برية وذئاب ووعول وضفادع ضخمة وسلاحف وثعابين فى البرك . كذلك نرى « المستوى الرتيب للسهل » عندما يفرغ من الحركة ولا يبصر باركمان « شجرة

أو شجيرة أو أى شىء حى » ؛ فى حين يرتفع القمر فى سماء البرارى .

هناك أيضاً جماعة من الهنود ذوى المظهر الأشعث والرءوس المحلوقة على صهوة خيول صغيرة هزيلة محملين بلحم الجاموس ، كما نرى صورة قاطرة وقد بدت فاقدة للحركة ، ناهيك « بالقاطرات الطويلة البيضاء والآثار السوداء الضئيلة التى تركتها سنابك الخيول » فى « الممر العشبى الطويل فى البرارى » . ثم نفاجأ بعاصفة رعدية فى البرية تحيل الغابات كلها إلى منظر بنفسجى اللون « يطبق على العشب الطويل » ، ثم العربات التى تجرها الثيران وتعبر الغدير السريع الغادر ، « وموكب الجاموس الطويل يسير فى طابور هندى بكل الوقار والتصميم » على سطح التل البعيد .

وعندما يصف باركمان الجاموس فإنه يهتم بتجسيد خبرته بالأرض المتوحشة كما يبرز القطعان الضخمة التى تحتشد بها ، وذلك قبل أن يصف تجربته فى اصطياد ذكر واحد من الجاموس ! وعلى سبيل المثال فإنه فى أول صيد له يتتبع مرشده عبر الأعشاب الطويلة المتدرجة تجاه قاعدة التلال :

« من خلال واحدة من تلك الفتحات انحدر واد ضيق عميق ، لكنه كان يتسع كلما توغل فى البرارى . عندئذ دخلنا وسرعان ما رمحت خيولنا فوجدنا أنفسنا محاطين بالتلال الرملية الكئيبة . وكان نصف جوانبها المنحدرة عارياً ، أما بقية المنظر فقد تدثر بأسمال بالية من تجمعات العشب ، ومن بعض النباتات ذات الأشكال الخشنة والمتعددة التى بدا منها التين الشوكى الزاحف على الأرض . وانشقت الأرض عن وديان ضيقة لا حصر لها ، وفجأة أظلمت السماء وهبت ريح باردة لافحة مما ضاعف من وحشية وعزلة الشجيرات الغريبة والتلال المقبضة للنفس » .

وكان باركمان فى كل مطاردة تقريباً اشترك فيها والصيادون الهنود وأصدقاء السفر القلائل يذكرنا اتساع الأرض الفضاء المهولة فى الغرب ، والتضاريس المتقلبة ، ومصححاً الوهم الخادع عندما يسرع المرء بحصانه بقدر ما يستطيع فوق الأرض الوعرة التى تبدو مستوية فى الظاهر ، وفجأة لا يرى الأفق عندما تغرق الأرض بين تلين . وتتكرر العملية وتأخذ المطاردة الصياد مسافة أميال بعيداً عن زملائه ، وعليه أن يكتشف طريقه الوحيد فى العودة إلى المعسكر بعد انفصال وانعزال قد يصل أحياناً إلى ليلة بطولها !

يؤدى هذا النوع من التجربة إلى أن يسبق باركمان بعض الأساليب التى اتبعها التأثيريون أو

الانطباعيون فيما بعد : فى الفقرة التى ذكرتها توًّا نجد هذا الأسلوب الذى يؤدى به أيضاً إلى التركيز على تنوع الرؤية الإنسانية تنوعاً كبيراً . إن عين الرسام التى حوصرت منذ لحظة مضت بالدخول المفاجئ فى الوادى الضيق تستطيع الآن فى الأرض المنبسطة أن ترى على البعد قطيعاً ضخماً من الحيوانات :

« وعندما ابتعدنا ما لا يزيد على ميل رأينا منظراً يأسر الألباب : على اليمين من جهة ضفة النهر وبعيداً عن البرارى المتورمة على اليسار ، وفى الأمام إلى أبعد مدى يمكن أن تصل إليه العين – كان هناك قطيع مهول من الجاموس . وكانت الخطوط الخارجية للقطيع تصل إلى حدود ربع ميل . وفى أجزاء كثيرة احتشدت بكثافة جعلت ظهورها المستديرة تبدو على البعد مسطحاً مستوياً من السواد ! وفى مكان آخر تناثرت . ومن وسط الحشد انبعثت أعمدة صغيرة من الأتربة عندما مارس بعضها التدحرج على الأرض . وقد دارت هنا وهناك المعارك بين الثيران التى استطعنا أن نراها بوضوح فى اندفاعها بعضها تجاه بعض ، كما وصل إلى آذاننا صوت ارتطام قرونها وخورها الخشن . » .

من هذه الزاوية البعيدة يصحبنا باركمان معه فى مطاردة للقطيع حتى يمنحنا إحساساً أو انطباعاً حادًّا من وسط الحشد عندما يندفع القطيع فى الوادى الضيق ، وذلك من خلال وصفه « لاقترابه على الاختناق من جراء التراب وللدوار الذى انتابه بسبب قرقعة الحوافر » . يقول :

« فجأة غمرتنى الدهشة عندما قفزت الحوافر فى حركة راقصة إلى أعلى ، وتعالت الذيول فى الهواء ، ووسط سحابة التراب بدا قطيع الجاموس وكأن الأرض تبتلعه أمامى ! »

وعلى أية حال فإن هذا الوصف المتصاعد لقطيع الجاموس يركز الصورة بوضوح على المخلوق المنفرد فى مواجهة الصياد الوحيد القابع بجوار النهر منتظراً ومراقباً للجاموس عندما يأتى ليرتوى . وباستثناء صفات أخرى قليلة وعدم تحديد زاوية النظر بدقة فإن باركمان يقدم لنا فى هذا المجال المنهج والنظرة الأدبية تجاه الطبيعة التى أصبحت مرتبطة فى قرننا هذا باسم إيرنست هيمنجواى :

« جلس الصياد فى هدوء على الرمال . أصغى بكل جوارحه ، عندئذ بلغ مسامعه صوت الحوافر الثقيلة الرتيبة للثور الآخذ فى الاقتراب . وفى اللحظة التالية رأى حركة بين أعواد البوص والعشب الطويلة بالقرب من البقعة التى يشق فيها الممر مساره بمحاذاة الضفة . برز

رأس أسود هائل فى حين ارتفعت القرون وسط كتلة من الشعر الكثيف المتشابك . ومع الانحدار أوشك الثور أن يندفع إلى قاع النهر . وتوقف وسط الرمال وقد ملأ المنظر تماماً ، وأمامه تلألأ غدير من المياه فحنى رأسه ليرتوى . وفى إمكانك أن تستمع إلى المياه وهى ترغى وتزبد متدفقة داخل زوره العريض . رفع رأسه وتساقطت قطرات المياه من لحيته المبتلة . وقف وقد بدت على مخايله ومضات غباء غير مدرك للخطر الذى يحيق به . وبلا ضجة شد الصياد زناد غدارته . وفى جلسته على الرمال رفع ركبته واضعاً عليها كوعه لكى يحتفظ بمستوى سلاحه الثقيل ثابتاً فى مواجهة هدفه . بدأ الثور فى تصميم بطىء زحفه فوق الرمال تجاه الجانب الآخر . تقدم بساقه الأمامية ومسح البقعة بعينيه اللتين غطاهما شعره الكثيف . وتماماً صوب نقطة فى كتفه وجّه الصياد غدارته . واستجاب صوت انطلاقها مع لمسة إصبعه ، وفى الحال بدت نقطة حمراء صغيرة فى منتصف البقعة العارية . ارتعش الثور واجتاحه الموت الذى لم يستطع أن يدرك متى سرى فى كيانه ؟ لكنه سار مترنحا من الثقل كأن شيئاً لم يكن . وعندما توغل فى الرمال ، توقف ، وترنح ، وانحنت ركبتاه تحت جسده ، وغطس رأسه فى الأرض . عندئذ سقط هيكله العظيم كله على أحد جانبيه ، وتدحرج فوق الرمال ، ومات قبل أن يبدأ صراعه المتوقع مع الموت ! » .

والنوع نفسه من المهارة التصويرية ساعد باركمان فى أن يضيف إلى لقطاته الإنسانية عمقاً ليس بالإنسانى فقط بل تاريخيا أيضاً . وكان منذ البداية قد قدم لنا مجموعة ملحوظة ومتنوعة من البشر الذين يستعدون لمغادرة مستوطنات الحدود . وعندما بلغ حصن لارامى بعد أسابيع من السفر قابل قرية هندية مهاجرة ومجموعة ضخمة من المهاجرين الذين يمموا وجوههم شطر الغرب . إنه يصف المهاجرين بمنتهى الدقة فهم : « حشد من القبعات العريضة ، والملامح الهزيلة ، والعيون المحملقة . . . فيهم رجال طوال القامة وخشنو المنظر يرتدون أزياء بنية اللون تم نسجها بالمنزل ، أما النساء فوجوههن مثل الأموات وقاماتهن طويلة مسطحة ، احتشدن كما لو كان شيطان حب الاستطلاع قد تسلط عليهن فبدأن فى التنقيب عن كل ثغرة وركنّ فى الحصن » . وقد لاحظ باركمان بمنتهى الدقة عدم إدراكهن الشامل للهدف من غزوهن ، وعمق قلقهن وعدم ثقتهن فى الغرباء ، وذهولهن أمام ضخامة الفضاء الرحب التى تتميز به البقاع التى عبرنها ببطء . يقول :

« لقد ظهرن مثل الرجال تماماً عندما فقدن خصائصهن ، وبدت الدهشة والذهول على

سمائهن مثل جماعة من تلاميذ المدارس تاهت فى الغابات ! » .

استطاع أن يلتقط التصميم وعدم الاستعداد والبؤس البادى على هذه الأسر المهاجرة فى صورة رمزية تجعلهم آخر الحجاج فى حركة الاتجاه إلى الغرب ذات ثلثمائة العام من العمر.

لقد لاحظ بطول الممر بجوار نهر بلات :

« الحطام المتناثر للموائد القديمة ذات الأرجل المخلبية ، الناعمة والمدهونة جيداً ، أو المكاتب الضخمة المنحوتة من خشب البلوط . وبلاشك فإن بعضها بقايا عصر الأجداد الذى ازدهر أيام الاستعمار ، ولابد أن تكون كلها قد تقلب بها الزمن تقلباته الغريبة . وربما تكون قد أحضرت خصيصاً من إنجلترا . ومع تدهور أحوال أصحابها حملت عبر الإليجانيز صوب البرية فى أوهايو أوكانتاكى ثم إلى إلينوى وميزورى ، وأخيراً استرخت فى عربة الأسرة فى رحلتها المملة الطويلة إلى أوريجون . لكن كان من الصعب التنبؤ بمظاهر الحرمان القاسى التى يمكن أن يلقوها على الطريق ، لأنه سرعان ما ألقى بهذه البقايا العزيزة على النفس لكى تجف وتتشقق فوق البرارى الحارة . »

وتشتمل صور القرى الهندية المهاجرة على الخاصية التاريخية المؤثرة نفسها ، لكن باركمان فى هذه الحالة ليس فى حاجة إلى أن يعلق بالتحديد على دلالاتها الرمزية : فمنذ لقائه الأول خارج حصن لارامى وفى أثناء مكثه بين الأوجيلالا والداكوتا فى التلال السوداء – قدم لنا صوراً عدة لقرية الرحل الذين يسافرون طوال اليوم ، ثم يرقدون فى خيام يقيمونها بسرعة قبل مجىء الليل . وبعد ذلك يختفون فى الصباح بالسرعة التى اختفى بها نفسها هؤلاء الهنود المنكوبون وقطعان الجاموس التى عاشوا عليها من على سطح السهول العظمى . ومن خلال وصفه للعادات الهندية والسلوك المرتبط بها ، وعنصر المفاجأة فى حلولهم ورحيلهم ، ومع صورة الحشود المتراصة – فإن كل هذا يوحى إلينا من خلال الحواس بالفناء الذى فى انتظارهم .

لكن نغمة باركمان فى وصف الحياة الهندية تبرز صدى التواضع الذى تميزت به فكرة مواطن نيوإنجلاند عن التقدم الذهبى : ففى تحركه بين الهنود يشبه باركمان إلى حد كبير تومو الراوى فى قصة هيرمان ميلفيل « تايبيه » ، لكنه على النقيض من راوى ميلفيل : فإن باركمان لا يتعلم إطلاقاً أن يحترم الناس الذين يقوم بتسجيل حياتهم . فهو يتكلم بنغمة مواطن نيوإنجلاند المتحضر الذى يراقب مخلوقات أقل منه مستوى ، كما تبدو لغته مملوءة بالايماءات إلى المتوحشين ، والخزعبلات ، وقاطعى الرقاب ، والمولدين . وعندما يركز على قبح الحياة الهندية

أو خشونتها فإنه يخلق صوراً حية وغالباً ما تكون كوميدية ؛ مما جعل قراء كثيرين يرحبون بها على أساس أنها تصحيح للروايات المسرفة فى العاطفية والتى تتخذ من الوحش النبيل مضمونا لها . ولنأخذ على سبيل المثال وصفه للهندية ذات الثمانين عاماً والتى تنتمى إلى قبائل الأوجيلالا :

« كانت الروح المتحركة فى المستوطنة – امرأة عجوزاً فى الثمانين من عمرها . إنك تستطيع أن تحصى كل ضلوع جسمها من خلال تجاعيد بشرتها الرقيقة . وكان وجهها الجاف أقرب فى شكله إلى جمجمة عجوز منه إلى منظر الكائن الحى ! وفى البقعتين الغائرتين المظلمتين لمعت فى القاع عيناها الصغيرتان السوداوان .وتدلت يداها على هيئة حبل سوط وسلك. أما شعرها فكان يتردد بين البياض والسواد مرسلا فى إهمال تام إلى الأرض . وكانت عباءتها (الوحيدة) قد صنعت من بقايا جلد جاموسى أخنى عليه الدهر ، والتف حول خصرها بحبل من القنب . ومع ذلك فتشريح هذه الهندية العجوز النحيلة يدل على قوتها بشكل مدهش . لقد أقامت المسكن ، وحمّلت الخيول ، وقامت بأشق الأعمال فى الحصن . ومنذ الصباح حتى المساء كانت تملأ المسكن حركة وحيوية ، وتصيح كصراخ البومة عندما تقع عيناها على ما لا ترضى عنه ! »

فى هذا المقتطف وفى صور أكثر إثارة للملابس والعادات الهندية يقدم لنا باركمان معلومات حية من وجهة نظر غير منتم وغير مستوعب للدلالات الكامنة وراءها والذى لا يمتد نقده الذاتى إطلاقا إلى ما وراء ذكريات مشاق السفر التى لا تثير سوى روح الدعابة المرحة . كان مخبراً أميناً ورجلا شجاعا ، لكنه كان مقيداً بمفهوم ضيق جدًّا للثقافة الهندية . إنه يستطيع أن يصف بطلا من قبائل الأوجيلالا على أنه يشبه « الإله أبولو مصنوعاً من البرونز » ، كما يتكلم « بنبرات عميقة مثل آلة الأرغن » ، لكن باركمان يذكرنا بأن « البطل لم يكن سوى هندىٍّ على أية حال » .

هكذا يبدو كرم الضيافة الهندية ، وحياة القبائل الرحل ، والديانة الهندية فى صفحات باركمان بمثابة تجربة لم يستوعبها ، بل إن الفكر الهندى مثل الحديث الهندى يبدو فارغاً إذا ما قيس بمعايير التقدم التكنولوجى والدينى المسيحى الذى يؤمن بالإله الواحد . فعندما يتكلم باركمان عن الأوجيلالا يقول :

« كانوا متوحشين بمعنى الكلمة ، ولم تكن تصرفاتهم أو أفكارهم قد تطورت قيد أنملة من

خلال احتكاكها بالحضارة . لم يعرفوا أى شىء عن الشخصية القوية والحقيقية للرجال الأبيض ، وكان أطفالهم يصرخون مرتعبين كلما وقعت أعينهم على ... لقد كانوا تجسيداً حيًّا لعصر الحجرى ! » .

بعد هذه المقدمة لقبائل الأوجيلالا وأسلوب حياتها يتنبأ باركمان على الفور باندثار الجاموس وبناء عليه خراب « المجتمعات الرحل الضخمة التى تعتمد عليه فى الاستمرار فى حياتها » يقول : « إن الهنود سرعان ما تنهار أخلاقياتهم من جراء معرفتهم بالويسكى ، وسرعان ما يجتاحهم الرعب بسبب المراكز الحربية لدرجة أنه على مدى سنوات قليلة سيتمكن المسافر من اجتياز بلادهم وهو يشعر بالأمن إلى حد معقول . وسيختفى خطرها وسحرها فى الوقت نفسه » كان باركمان يدرك اتجاه حركة التاريخ ، لكنه لم يستوعب طبيعة الحياة عند الهنود . كان وجودها بالنسبة له متمثلا فى خطرها وسحرها ، كمجرد تجربة وصورة ، وليست كقيمة فى ذاتها .

ومن خلال هذا القيد المؤسف كما أنه من خلال قوته وفهمه كان باركمان يمثل ثقافة عصره الأمريكية الأدبية . وبالطبع فإن هنود الغرب فى تلك الأيام غالباً ما كانوا يشكلون تهديدًا حقيقيًّا لأى غريب يتنقل عبر بلادهم ، لكن يبدو أن باركمان لم يكن قادرا على إدراك العلاقة بين العداوة الهندية والتهديد الذى فرضته الهجرة البيضاء على حياتهم . لم يستطع أن يتجاوز حدود وجهة النظر التقليدية للرجل الأبيض . وطالما علق على الحاجة الملحة لمعاملة الاعتداءات الهندية بقسوة حتى يتجنبوا من ثم الهجمات التى يشنها الهنود على سبيل احتقارهم والاستهزاء بهم . وعلى الرغم من أنه لم يواجه خطرًا حقيقيًّا من الهنود فإنه يصف عن قرب مآزق كثيرة ويروى قصصاً كثيرة لعمليات القتل .

وعلى الرغم من نقده لصور الهنود المسرفة فى العاطفية فإن باركمان حقق فى « ممر أوريجون » واحداً من أكثر التسجيلات حيوية لدينا عن حياة الهنود والمهاجرين على التلال العظمى . إنه لا يتغاضى عن ذكر البؤس الذى تسببه الحشرات ، والحرارة الخانقة ، والعواصف الجامحة ، والخيول الهاربة ، والزملاء المشاكسين ، والأمراض التى تفقد الإنسان كل حيويته ! إن صورته للزنجى الذى كان يموت جوعاً وظل يجول فى البرارى ثلاثة وثلاثين يوماً ليقيم أوده على الصراصير والسحالى فقط - هذه الصورة تقدم لنا زاوية لنرى منها الأعاجيب التى قابلها فى الغرب ، ولمحة مرعبة لحياة الوحدة والعزلة تضاهى فى قوتها صورة ميلفيل للشاب خادم القمرة

الذى يصيبه الجنون من إحساسه الغارق بالوحدة وسط الهدوء الشامل للمحيط الهادى . وحتى فى بعض أوصافه لعزلته هو شخصيًّا وخاصة عندما يبلغ به المرض أسوأ مراحله ، فإن باركمان يشركنا معه فى تجربة البؤس والبطولة المرتبطين بالمغامرة فى الغرب .

هنا كما ألمحت من قبل – فإن تسجيل باركمان الوصفى يسعى إلى الحدوتة الرمزية التى تجعل من الصفات الأخلاقية أناساً يمشون على الأرض ، لأنه سيقضى بقية حياته فى بحث أدبى عن الهنود الحقيقيين التاريخيين ، وسيقاتل ضد مرض أكثر قسوة فى سلب حيوية الإنسان من ذلك الذى عانى منه فى أثناء رحلته . ووسط كل الشخصيات والأنماط المتنوعة التى صورها باركمان فى « ممر أوريجون » فإنه لم يفقد تقريباً نظرته الفريدة وقدرته فى فهم الدلالة التاريخية للتجربة- وكلٌّ من المحاسن والعيوب لإسقاطاته على الحياة الهندية الفعلية تدين بشىء إلى اهتمامه بالصورة الأسطورية للهنود . وعندما يقابل حفدة دانيال بون وسط جماعات المهاجرين فإن نفسه تتوق فى الحال إلى أسطورة مكتشفى الحدود . وفى وصفه لشخصية مرشده هنرى شاتيون فإن باركمان يجد الواقع مبرراً للأسطورة !

إن هنرى شاتيون بطل أمى تلقى دروسه على يدى الهنود وفى أرجاء البرارى ، وكان « عقله ذا رهافة طبيعية » ، ووجهه « مرآة للاستقامة والبساطة والعطف » ، ويملك فهماً طبيعيا ثابتاً للشخصية الإنسانية . وعندما قابله باركمان كان عائداً لتوه إلى سانت لويس بعد قضاء أربع سنوات فى الجبال الصخرية ، وكان يستعد لشد الرحال مرة أخرى على الفور . لقد قاتل الدب الأمريكى الرمادى الوحشى ، ويشعر بين الهنود أنه يعيش وسط أهله تماماً،ولا يكن لزوجته الهندية سوى الإخلاص ، وهى التى تموت ميتة مؤسفة بين الأحداث التى يسردها باركمان . يصفه باركمان فى لحظات قليلة لكنها ذات تأثير لا ينسى عندما يتحرك شاتيون ببساطة وسهولة وسط قطيع الجاموس ، فهو « لا يبدو أنه يعتبر وجوده بينها بأكثر من مجرد فرد من القطيع نفسه » . إنه يعتبر الجاموس «كنوع من الزملاء » ، ويخبر باركمان أنه لا يشعر بالوحدة على الإطلاق عندما يحيط به القطيع . وهو يشبه ليذر ستوكنج بطل رواية كوبر فى عدم تحمله لإطلاق الرصاص العابث على هذه المخلوقات المتوحشة . وهو يقوم بكل قوة – فى رواية باركمان – بدور الشخصية الرئيسة الفاضلة للجندى الذى لا يحمل فى قلبه سوى الولاء والذى انضم إلى الجماعة من أجل رحلة العودة إلى المستوطنات .

إن العودة إلى هذه المجتمعات الآمنة كان بالنسبة لباركمان عودة من « الصحارى القاحلة ،

المغطاة باليسير من العشب الكثيف الذى يقتات عليه الجاموس » ، إلى السهول الفردوسية » المغطاة بسندس من العشب الندى المترعرع الذى تناثرت الزهور خلاله » ، إلى البرارى الخضراء التى تغنى بها « الشاعر والروائى » .

وإذا كان باركمان قد عبر عن ارتياحه لعودته إلى المستوطنات فإنه يظل مخلصا لنداء البرية التى يستعيد ذكرياتها بأسى . إنه هنرى شاتيون الذى يجسد هذا الانجذاب فى الفقرة الأخيرة فى نهاية الكتاب . يصفه باركمان هناك وقد ارتدى ملابس المدينة العادية التى تعبر عن « ذوقه البدائى الطيب » ، بل إن المطلوب منا فى النهاية أن نتخيله ممتطياً صهوة الحصان الذى أهداه إليه زميل باركمان ومطلقاً غدارة باركمان فى الجبال الصخرية . ويبدو هنرى شاتيون من خلال خيال باركمان كدليل حى على إمكان التلاقى بين الماضى المندثر والمستقبل الحتمى ، بل إن باركمان نفسه ييمم وجهه شطر الشرق تقله عربات السكك الحديدية والسفن البخارية لكى يجسد هذا الإمكان فى الكتاب .

هكذا لا يشبه شاتيون ليذر ستوكنج بطل كوبر فقط ، وهو البطل الذى يجسد فضائله ، بل يشبه بالكنجتون بطل ميلفيل ، ذلك البحار الذى قابلناه فى « موبى ديك » والذى عاد لتوه إلى نانتاكيت من رحلة بحرية استمرت لثلاث سنوات ، لكنه يشرع على الفور فى الإبحار مرة أخرى . كذلك لا يستطيع شاتيون أن يمكث مدة طويلة فى المستوطنات فلابد له أن يعود إلى الجبال . وكان التأثير الطاغى الذى مارسه كتاب باركمان صدى للهالة التى تحيط بحياة رجال مثل شاتيون وغيره من الصيادين الذين يتميزون بخشونة أكثر منه فى معايشتهم للإثارة والخطر والمعاناة . وأحيانا تبدو البرارى الخاوية « تجسيداً للسكون والعزلة » فهى تبدو ذات مرة عند الغروب « مثل محيط هادر تحجر فجأة عندما بلغت أمواجه قممها التى قبع نصفها فى الضوء والنصف الآخر فى الظل فى اللحظة التى غمرتها فيها أشعة الشمس الصفراء كالذهب . وكانت الشجيرات الخشنة ذات المنبت البرى تنتشر فى كل مكان فى حين غطت أوراقها الشاحبة الكئيبة التل والسفح » . وبعد ذلك فى الحال تزخر بقعة التل القريبة بالأحداث العنيفة عندما يقوم صائدو الأوجيلالا بقتل الجاموس بالقوس والسهم . ويقدم لنا باركمان صورة لا تنسى لبعض الشباب الذين يقومون بشرخ عظام فخذ الجاموس ، ثم ينهالون على النخاع لالتهامه . تلك هى الحياة ذات التنويعات الخصبة والبرية فى القارة ذات المساحات الواسعة التى يحتفى بها باركمان فى عشرات المناظر والصور واللقطات . إنه يقدم التجربة ذاتها إلى قرائه الشرقيين ، كما

أنه يمدهم بتقرير ممتع عن البلاد الهائلة التى يسرى فيها الغزو بلا هوادة . وعلى الرغم من أن بهجته تزيد على أسفه فقد تجاهل كلا الإحساسين فى تقديمه لهذا التقرير .

ويمكن القول بأن نتائج تلك الرحلة البطولية ظلت مع باركمان بطول حياته المديدة فيما بعد ، فلم يسلم قط من المرض تماماً لدرجة أنه اضطر إلى إملاء معظم تقريره على كوينسى شو صديقه الذى رافقه فى الرحلة . وقد رسخت مكانة باركمان تماماً فى الأدب الأمريكى بفضل هذا الكتاب الذى ألفه فى شبابه ، لكنه غالباً ما عاد إلى الكتابة عن هـذه التجربة لكى يحدد مكانتها تاريخيا بين الأحداث العظيمة وهو ما يشكل إنجازه العظيم : ففى السنوات الأربعين التالية ألف كتابه « تاريخ فرنسا وإنجلترا فى أمريكا الشمالية » واحتفى فيه بإنجازات الكاشفين ومعاناتهم ، كذلك احتفى بالمبشرين والجنود فى القرون التى بدأت مع أول مستوطنات فرنسية حتى الغزو الأنجلو - أمريكى لكندا عام ١٧٦٣ . وفى أثناء صراع باركمان الذى استمر أربعين عاماً لكى يكمل هذا التاريخ امتدت الحدود الأمريكية إلى ساحل المحيط الهادى ، ومات باركمان فور إعلان التعداد الرسمى للولايات المتحدة والذى أثبت أنه لم يعد هناك ما يسمى بالحدود !

معالم الثقافة الأمريكية



بنجامين كوارليس

عمل بنجامين كوارليس أستاذا للتاريخ فى كلية مورجان ببالتيمور منذ عام ١٩٥٣ . وقد حصل على أول درجاته الجامعية من جامعة شو ، ثم على درجتى الماجستير والدكتوراه من جامعة ويسكونسن . وحاز ثلاث منح للزمالة من مجلس أبحاث العلوم الاجتماعية ، واثنتين من مؤسسة كارنيجى لتطوير التعليم ، واثنتين من هيئة جوليوس روزينوالد . كما حصل على زمالة معهد جون سيمون جوجنهايم ، ومنحة من المجلس الأمريكى لجمعيات التعليم للعمل بموجبها .

وهو مؤلف « فردريك دوجلاس » ، و« الزنوج فى الثورة الأمريكية » ، و « لنكولن والزنوج » ، و « دور الزنوج فى بناء أمريكا » وقد قام بتحقيق ونشر « سيرة فردريك دوجلاس » .

ودكتور كوارليس عضو فى هيئة تحرير « جريدة التاريخ الزنجى » ، وعضو فى الهيئة الاستشارية لمعهد فردريك دوجلاس لفنون وتاريخ الزنوج . وعضو لجنة توثيق الحقوق المدنية التابعة لمؤسسة فورد ، وعضو هيئة المحررين الاستشاريين الذين أشرفوا على تحقيق مذكرات بوكر ت . واشنطن .

(٨) سيرة فردريك دوجلاس :

بقلم : بنجامين كوارليس

إن « سيرة فريدريك دوجلاس » التى لاتزيد فى حجمها عن كتاب من مائة وخمس وعشرين صفحة والتى ظهرت فى ربيع عام ١٨٤٥ تعد علامة مميزة للحرب الأدبية التى أعلنت ضد الرق . وقد حصلت على المكانة الأولى وسط مايقرب من مائة سيرة للعبيد كتبت لكى تنشر فى كتب ، تماماً كما حاز مؤلفها أعلى مكانة بين كتاب الزنوج الذين كرسوا حياتهم لمهاجمة الرق بعنف . وكان البيع والتوزيع على نطاق واسع قد جعل من سيرة دوجلاس واحدة من أكثر كتابات الدعاية الإصلاحية تأثيراً ونفوذاً فى الأدب الأمريكى . فقد عالجت القضية الملحة التى تمثلت فى الرق الإنسانى وهى القضية ذات الطاقة المتفجرة التى قسمت الأمة كلها عبر خطوط فصلت مابين الولايات الشمالية حيث لم يعد للرق وجود والولايات الجنوبية حيث كانت الحاجة ملحة للعمال السود الذين يقومون بإنتاج القطن وغيره من المنتجات الزراعية .

وكعمل أدبى كلاسيكى تثير « سيرة دوجلاس » الدهشة إذا ماعلمنا مَنْ آباء المؤلف وأجداده ؟ فحتى الوقت الذى نشر فيه الكتاب كانت معظم حياة دوجلاس قد ضاعت فى أرض الرق التى تعيش فى ظلال غامضة :

ولد عام ١٨١٧ فى ميريلاند ، وبمجرد أن بلغ الحادية والعشرين من عمره هرب من سيده إلى نيوبدفورد فى ولاية ماساتشوستس ؛ وهناك لمدة أربع سنوات مارس عدة وظائف غريبة : فقد وقفت التفرقة العنصرية فى سبيل حصوله على وظيفة عامل فحم ، ولكن هذا لم

يسبب له متاعب فى إحراز الخطوة العملاقة التى قذفت به من الرق إلى الحرية .

وكان أغسطس عام ١٨٤١ بمثابة نقطة تحول فى حياته عندما حضر فى نانتاكيت بولاية ماساتشوستس اجتماعاً للمطالبين بإلغاء الرق ، وهم جماعة من الرجال والنساء المتحمسين الذين لم تكن مناهضتهم للرق أقل من عنفهم وخشونتهم فى معاملتهم لملاك العبيد . وبينما كان دوجلاس جالساً بين جمهور المستمعين متتبعاً لكل مايدور . سأله أحدهم أن يدلى بشىء عن تجاربه قبل أن يهرب . كانت كلماته مترددة وجلة ، لكنه اكتسب الثقة والثبات فى الحديث عندما استخدمته جمعية ماساتشوستس المناهضة للرق للتفرغ تماما للعمل كمحاضر . وفى السنوات الأربع التالية رسخت مكانة الشاب والعبد السابق كأحد محاضرى الجمعية الذين فازوا بجوائزها . وقام بالجولة الإصلاحية مع اثنين من أشهر مناهضى الرق فى نيوإنجلاند وهما : الخطيب النارى وليم لويد جاريسون وزميله وصديقه الحميم وندل فيليبس الخطيب الحجة الذى لايشق له غبار . وبالطبع فقد ظهرت الكلمات الممهورة بإمضاء جاريسون وفيليبس فى الصفحات الأولى لكتاب دوجلاس حيث قام الأول بكتابة تقديم الكتاب فى حين أمده الآخر بخطاب كان بمثابة مقدمة تفصيلية له .

وقد أدى نشر « السيرة » إلى حصول دوجلاس على شعبية فائقة فى قارتين . وكان ذلك هو كل مايحتاج إليه . ومنذ ذلك الوقت أصبحت قدراته الذاتية المعترف بها كخطيب وكاتب كافية للاحتفاظ باسمه لامعا أمام الجمهور . وكان اسمه من أهم الأسماء ارتباطاً بالأحداث الصاخبة فى تاريخ الشخصيات الأمريكية البارزة .

وفى عام ١٨٤٧ أى بعد عامين تقريباً من التنقل فى الجزر البريطانية عاد إلى أمريكا ، وأصبح محرراً لمجلة أسبوعية مناهضة للرق ، وهى المجلة التى استمر فى إصدارها ستة عشر عاماً .

وفى عام ١٨٤٨ قام بدور بارز فى مؤتمر سينيكا فولز فى نيويورك الذى افتتح رسميا حركة حقوق المرأة فى أمريكا . وفى أثناء الحرب بين الشمال والجنوب قام بتجنيد الفرق للقتال فى صف الشمال ، وحث الرئيس أبراهام لينكولن لكى يقضى بكل قوة على الرق . . وبعد الحرب حصل على مراكز رفيعة على أيدى ثلاثة رؤساء متتابعين للجمهورية : فقد أصبح بدوره مديراً لمنطقة كولومبيا التى فيها العاصمة واشنطن ، ومسجلاً لإنجازات المنطقة التاريخية ، ثم وزيراً مفوضاً للولايات المتحدة فى هاييتى .

أما عن السيرة الذاتية التى منحت دوجلاس جواز المرور إلى مكانته الرفيعة الراسخة فإنها

تنتمى إلى نوع أدبى بارز عرف فى الأدب الأمريكى باسم مدرسة « الهاربين البطوليين » وفى بعض الحالات كانت هذه الكتابات التى تدور حول العبيد أو التى كتبها العبيد أنفسهم تبالغ فى تصوير الشخصيات والمواقف ، وتعتمد فى كل ثقلها على تشخيص الحالات المرضية فى ذاتها ، لذلك تزخر صفحاتها بالشخصيات مثل السادة ذوى الميول السادية والمتفرجين الذين يكتفون بالملاحظة المتعالية .

ولم تفشل روايات كثيرة فى التحدث عن المعاملة الخشنة والعقوبات القاسية التى انهالت على العبيد ، وقد فشلت روايات قليلة جداً فى وصف مثال ما على الأقل يبلور تشتت الأسر ، وخاصة انفصال الأم العبد عن طفلها .

ولسنا فى حاجة إلى الجدل لإثبات أن روايات العبيد كانت ذات هدف دعائى : فعلى كل حال كانت سلاحاً فى الحرب المشتعلة ، وكان هدفها الذى لم تحد عنه هو تحطيم الأغلال التى تقيد العبيد . وكإنجاز فى ميدان التاريخ الاجتماعى فإن هذه السير الذاتية وغير الذاتية التى كتبها العبيد السابقون قد ساهمت بدور كبير فى الحملة التى شنها الأدباء المناهضون للرق ، وشكلت ضغطاً عاطفيا ذا أبعاد ملحوظة فى الولايات الشمالية .

و « سيرة دوجلاس » تشبه إلى حد كبير السير الأخرى فى نظرتها العامة : لقد صممت على أن تكون دفاعاً عن الحرية الإنسانية .

وفى وصف الكاتب لخبراته المرتبطة بالرق فإنه يتبع أسلوب السرد القصصى أساساً ، فإن كل حدث نتيجة طبيعية للحدث الذى سبقه ، وبداية للحدث الذى يليه وهكذا . لكن فى « سيرة دوجلاس » ملامح بارزة ومتميزة ، وخصائص محددة من وجهة نظر المؤرخ الأدبى تمنح هذا الكتاب مكانة راسخة ومرموقة . فهو كتاب آسر على مستويات عدة .

وبداية فإن الكتاب كله كان بقلم دوجلاس نفسه . وكان واحداً ضمن مجموعة كتب بلغت ستة عشر ألفها عبيد سابقون بأنفسهم . أما الكتب الأخرى فقد كتبها أساساً مناهضو الرق من البيض الذين تخفوا وراء أشباح سوداء !

وفضّل المصلحون المعادون للرق إلى حد كبير أن يكتب العبيد السابقون قصصهم بأنفسهم ، وبذلك حاولوا القضاء على فكرة الشعور بالنقص التى طاردت الزنوج ، من هنا نبعت « سيرة دوجلاس » كعمل لم يتم ترشيحه من خلال عقل مؤلف آخر ، وكان الترحيب به مضاعفاً فى دوائر الإصلاحيين .

وقد علم دوجلاس نفسه : وذلك بمحو أميته بدون أن يلتحق بالمدرسة ولو ليوم واحد ! وفى الأيام التى عاشها كعبد كانت سيدته قد بدأت فى تعليمه الحروف استجابة لرجائه الملح ، وعلى أمل أن يأتى اليوم الذى يستوعب فيه الإنجيل . وعندما وضع سيده نهاية لتعليمه خوفاً من أن يضعف من سيطرته عليه ، يقول دوجلاس فى «السيرة»: إنه قام برشوة الصبية البيض فى شوارع بالتيمور لكى يعلموه ! وفى الوقت الذى انضم فيه دوجلاس إلى الجماعات المناهضة للرق كان فى مقدوره القراءة والكتابة ، وكان سريعاً فى تحسين مهاراته الأساس إلى حد ما. وكانت منصة الخطابة المعادية للرق بمثابة مدرسة لتدريب الكتاب لاتقل فى أثرها عن تدريبها للخطباء . وكانت علاقته الحميمة بأفاضل المتعلمين من أمثال وندل فيليبس دافعاً للعبد السابق إلى الأمام وهو الذى لم يتصل إطلاقاً بالازدهار الأدبى فى نيوإنجلاند . وبعد شهور قليلة من انضمامه إلى المناهضين للرق داوم على إرسال خطابات إلى الدوريات الأسبوعية التى يشرفون على إصدارها وخاصة مجلة «المحرر» التى أصدرها وليم لويد جاريسون . وبعد أربع سنوات تقريباً من التفرغ الكامل لمناهضة الرق تمكن دوجلاس من أن يعبر عن أفكاره بأسلوب ذكى لماح .

ولسيرة دوجلاس الذاتية قيمة أخرى تتمثل فى قدرتها على الإقناع . ومن الواضح أن روايات العبيد كانت مختصرة وتستمد مضمونها من المستندات الرسمية ، فهى تؤلف بدون الاستفادة من المذكرات والخطابات وسجلات المشروعات وأرشيف المقاطعة أو العودة لزيارة بيت المزرعة القديمة لمطابقة المعلومات الواردة مطابقة عملية وفورية على الواقع ، ولكن إذا كان لروايات العبيد أن تصدق ، وكان ذلك هو الاختبار الحاسم على نجاحها – فإنه يتحتم عليها أن تكون دقيقة بقدر الإمكان . من هنا وبصرف النظر عن حفنة من الألاعيب الأسلوبية فإن روايات العبيد تسعى نحو الأصالة .

وبالتأكيد فإن هذا ينطبق أول ما ينطبق على ذلك العمل الذى أنتجه دوجلاس : فقد أقامه بحكمة على معلومات محددة ومنظمة عن الشخصيات والأماكن ولم يكن أى منها من صنع خياله ، بل يجسد الكتاب إحساساً بالصدق والإخلاص يمنحه كثيراً من قوته . وبالطبع فإن أحد الأسباب التى أدت بدوجلاس لكى يؤلف كتابه كان لنفى تهمة الاحتيال عن نفسه ، وهى التهمة التى أشاعت أنه لم يكن عبداً على الإطلاق ! وبعد أن نشر الكتاب بفترة يسيرة قام

برحلة إلى الجزر البريطانية خوفاً من أن يسعى سيده السابق إلى العودة لامتلاكه مرة أخرى ، وخاصة أن أماكن وجوده الآن لم تعد مجهولة .

وبحكم إيمانه بالحقيقة كما هى فقد آلى دوجلاس على نفسه أن يتحمل كل المعاناة فى أن يكون دقيقاً بالقدر الذى تسمح به كل من ذاكرته ومعلوماته . ومع بعض الاستثناءات القليلة فإنه يمكن التعرف بسرعة على البيض من الأشخاص الذين ورد ذكرهم على صفحات كتابه : كان سيده الأول الكابتن آرون أنتونى شخصية معروفة تماماً فى الشاطىء الشرقى لميريلاند بحكم كونه الراعى العام لعائلة لويدز أوف واى أبرز عائلة فى المقاطعة . وكل اسم ذكره دوجلاس لأى رجل أبيض عامله فى مقر إقامته الثانى (سان مايكلز) يمكن التحرى عنه فى سجلات المقاطعة بدار إيستون للقضاء . وفى السنوات التى قضاها دوجلاس كعبد فى مدينة بالتيمور ورد ذكر ستة رجال بيض فى «سيرته» ، منهم خمسة ورد ذكرهم فى دليل المدينة فى الفترة التى يتكلم عنها دوجلاس ، وفى حالات قليلة لم يستطع دوجلاس أن يلتقط أويسجل الاسم بوضوح ، أو أنه أساء تسجيله بالهجاء الصحيح . ومع ذلك فإنه لأمر ذى دلالة لم يحاول أحد التشكيك فى وجود أى شخص ذكر فى « السيرة » .

إن دوجلاس يكتسب ثقة القارئ ذى النظرة الفاحصة بتجنبه تسجيل الملاحظات ، كما وردت بالنص على لسان شخصياته ، فقد أحس أن الحقيقة مهما كانت فاقدة للجمال ويمكن أن تفقد الرواية رونقها إلا أنه تجنب استخدام الحوار ذى الصياغة المحكمة والأحاديث المحددة مسبقاً ، واستبدل الكلمات التى يتذكرها بالكلمات التلقائية .

ومن المميزات التى تتمتع بها « السيرة » تلقائيتها السلسة ؛ إذ يستخدم دوجلاس أسلوباً من النثر البسيط المباشر الذى تخلص من كل التلميحات الأدبية ، بل بدون فقرات مقتطفة بالنص تقريباً : أى باستثناء فقرة من جون جرينليف ويتاير ، وسطرين من « هاملت » ، وسطر واحد من وليم كوبر . أما التفاصيل فهى محددة بدقة ، ويبرز أحد عناصر أسلوبه راسخاً فى السطور الافتتاحية ، ودليلاً على لماحيته :

«ولدت فى تاكاهو بالقرب من هيلز بورو ، أى حوالى اثنى عشر ميلاً من إيستون فى مقاطعة تالبوت بولاية ميريلاند . وليس لدى معلومات دقيقة عن حقيقة عمرى ، فلم يحدث قط أن اطلعت على السجل الأصلى الذى يحتوى على سنى . وإلى حد بعيد فإن معظم العبيد يعرفون عن أعمارهم القدر اليسير الذى تعرفه نفسه الخيول عن أعمارها ! وإنها لرغبة معظم

الأسياد – فى حدود معرفتى – أن يحتفظوا بعبيدهم جهلاء هكذا . ولاأتذكر أننى قابلت عبداً استطاع أن يخبرنى بحقيقة يوم ميلاده . إنهم نادراً مايحددونه بدقة تزيد عن تحديدهم لموسم الزراعة ، وموسم الحصاد ، وموسم الكرز ، وموسم الربيع ، وموسم نهاية العام ! »

وترجع قوة التأثير الأدبى الذى تتمتع به « السيرة » إلى قدرتها على إثارة الأشجان . إن دوجلاس يحتقر إحساس العطف والشفقة لكن صفحاته تثير التعاطف الوجدانى كما هدف إلى ذلك تماماً . وكانت الفقرة التى كتبها عن أمه ذات تأثير عميق ، فقد بدأ الحالة النفسية التى تثيرها مع الجملة الافتتاحية واستمر فى التصاعد بها فى كل سطر :

« لم أر أمى قط إلا مرات قليلة ، فلم أعرفها كأم أكثر من أربع أو خمس مرات فى حياتى ، وفى كل مرة من تلك المرات كنت أمكث معها برهة وجيزة وفى ظلام الليل . فقد قام شخص يدعى مستر ستيورات بتأجيرها ، وعاشت على بعد حوالى اثنى عشر ميلاً من البيت الذى أخدم فيه . وكانت تقوم برحلاتها تحت ستار الليل لكى ترانى بعد أن تقطع المسافة كلها على قدميها وبعد أن تنتهى من عملها طوال اليوم ، لقد كانت ضمن الأيدى الأجيرة فى الحقل ، والجلد هو العقوبة التى تنهال عليها إذا لم تكن فى الحقل عند شروق الشمس ! كانت ترقد معى وتهزنى إلى أن أنام ، ولكن قبل أن أستيقظ بمدة طويلة تكون قد رحلت ! أما عن الاتصال الذى حدث بيننا فكان قليلا للغاية . وسرعان ماوضع الموت حداً لتلك العلاقة البسيطة التى تمتعت بها فى حياتها : فقد ماتت ولم يتجاوز عمرى حوالى السابعة . »

ولاتعتمد « السيرة » على الهروب إلى ذكريات الماضى ، بل تكشف بوضوح عن أن مؤلفها ذو قدرة على استخدام عقله فى الإسقاطات والانعكاسات . إن منظر أسطول السفن فى خليج تشيسبيك وهو ينطلق إلى عرض البحر ذات صباح أحد – يثير داخل العبد الصغير إحدى الفقرات الزاخرة بالمرارة :

« إنكم أحرار . . تنطلقون من معاقلكم . . لأنكم أحرار ، أما أنا فأرسف فى أغلالى لأننى عبد ! . . إنكم ملائكة الحرية ذات الأجنحة السريعة التى تطير حول العالم ، أما أنا فحبيس قيود من حديد ! . . لقد أقلعت السفينة السعيدة ، إنها تختفى فى البعد الداكن فى حين تركت أنا فى أحر جحيم من الرق الذى لاينتهى ! »

وتفتقر « السيرة » إلى روح الدعابة واللمسات الخفيفة : فنغمتها ناقمة نائحة طوال الوقت ، وكل الطرق تؤدى إلى هذه النهاية : فعلى سبيل المثال يقدم دوجلاس وصفاً حياً مفصلاً

لأسبوع الإجازة الذى بين عيد الميلاد ورأس السنة الجديدة ، وهو الأسبوع الذى ينغمس فيه العبيد فى الألعاب الرياضية والانطلاق المرح ، لكنه يعتبر هذه العطلات بمثابة خداع كبير ، إذ إنها لاترجع إلى روح الأسياد المحبة للخير ، بل تقام فقط لأثرها فى تثبيط روح التمرد . وعلى مستوى نفسه ترى « السيرة » أن الغناء الذى يرفع العبيد عقيرتهم به ليس دليلاً على رضائهم بل هو مقياس لتعسهم !

وربما يصور دوجلاس فى أكثر الفقرات إثارة للعواطف فى كتابه هذه الأغانى على سبيل تقديم شهادته ضد الرق ، وإقامة صلاة من أجل الخلاص : يقول فى إحدى الفقرات : « إن مجرد إعادة ذكر هذه الأغانى الآن يعذبنى ، وبينما أقوم بكتابة هذه السطور أشعر بالأحاسيس والدموع تشق طريقها حتى أسفل وجنتى ! »

و « السيرة » موجزة جداً وذات مواقف منفصلة بعضها عن بعض لدرجة أنه يستحيل عليها تصوير شخصيتها بأفضل مما يفعل أى تسجيل تاريخى للأحداث ، لكنها تصل إلى منتصف الطريق بتقديمها صوراً محددة بارزة مثل صورة أوستن جور المراقب العام الذى قيل لنا عنه بل الذى جعلنا نشعر بأنه الرجل المناسب تماماً لمثل هذا المكان ، أوالمكان المناسب تماما لمثل هذا الرجل ! أما إدوارد كوفى فكان مؤدباً للعبيد: أى إن وظيفته تمثلت فى فرض النظام على الخارج عليه ، وهو شخصية قاسية وماكرة على مستوى شخصيات ديكنز نفسه .

وعلى الرغم من كل النقد الذى صبه دوجلاس على ملاك العبيد وأجرائهم فإنه لم يعدم ملاحظة بعض ثغرات الضعف المعينة بين العبيد أنفسهم . فلم يسمح لنفسه قط أن يتغاضى عن الحقائق المثيرة لـلاشمئزاز ؛ وكانت هذه خاصية مميزة لحياته العامة : فقد وصف المشاجرات التى نشأت بين عبيد الكولونيل لويد وعبيد جاكوب جيبسون بقوله :

« مثل العبيد مثل الآخرين من البشر ؛ وأوجه التحيز الراسخة متفشية تماماً بين هؤلاء الآخرين الذين يعتقدون أنهم متميزون عن كل من هو خارج زمرتهم . وتحت تأثير هذا التحيز فإن كثيرين من العبيد يعتقدون أن أسيادهم أفضل من أسياد العبيد الآخرين . كانت هكذا الحال فى مزرعتنا عندما تقابل عبيد الكولونيل لويد وعبيد جاكوب جيبسون ، وهم نادراً مايفترقون بدون مشاجرة موضوعها أسيادهم !

فيقوم عبيد الكولونيل لويد بالتمجيد المتشنج لسيدهم على أساس أنه أغنى رجل فى المقاطعة فى حين يصرخ عبيد السيد جيبسون منادين بأن سيدهم أكثر القوم وجاهة وأناقة . وغالباً ما

كانت هذه المشاحنات تنتهى إلى صدام وصراع . وقد ظن العبيد أن عظمة أسيادهم يمكن أن تنتقل إليهم . ووضعوا فى اعتبارهم أنه شىء سيئ بما فيه الكفاية أن يكون الإنسان عبداً ، أما أن يكون عبداً لرجل فقير فهذا هو العار بعينه ! »

وإذا كانت « السيرة » تقص علينا بالتفصيل تجارب دوجلاس كعبد - فإنها لا تحكى لنا شيئاً عن كيفية خروجه من ربقة العبودية . وكان هذا الحذف متعمداً ، لأن دوجلاس نقد بشدة العبيد الذين أعلنوا على الملأ الحيل التى استخدموها فى الهروب . وفى رأيه أن هذا الأسلوب قد تحول إلى ورقة رابحة فى أيدى الأعداء عندما وضعوا القيود الصريحة على السفر بالسكك الحديدية . كتب يقول :

« كان هدفى أن يظل صاحب العبد الذى لا يعرف قلبه الرحمة جاهلاً بكل وسائل الهروب التى ينتهجها العبد » .

ولم يكن أسلوب دوجلاس فى الهروب درامياً أومبتكراً بصفة خاصة ، فقد ركب قطاراً من بالتيمور إلى فيلادلفيا مستخدماً جواز مرور تمثل فى « الأوراق الحرة » لصديق زنجى لم يكن عبداً ، لكن مهما كانت وسيلة الهروب عادية للغاية - فإن دوجلاس لم يفصح عنها حتى وضعت الحرب الأهلية أوزارها .

وكان امتزاج الخصائص الأدبية « للسيرة » بخطها الروائى القوى قد جعل منها كتاباً يقبل الجميع على شرائه . وفيما يختص بالمدى الذى يمكن أن تصل إليه أى منشورات معادية للرق فإن سيرة دوجلاس الذاتية كانت حدث الموسم الأدبى فى الأسابيع الأولى لنشرها . وقد طبع من « السيرة » فى طبعتها الأولى خمسة آلاف نسخة بيعت فى أربعة شهور . وفى مدى عام طُبعَ ألفا نسخة فى أربع طبعات أخرى . وفى الجزر البريطانية ظهرت خمس طبعات ، اثنتان فى آيرلندا عام ١٨٤٦ وثلاث فى إنجلترا فى عامى ١٨٤٦ و١٨٤٧. وبعد مرور خمس سنوات على ظهورها كان إجمالى النسخ التى طبعت من السيرة فى العالم المتحدث بالإنجليزية حوالى ثلاثين ألف نسخة . وفى عام ١٨٤٨ ظهرت طبعة فرنسية بغلاف خفيف كانت تباع فى أكشاك الصحف . وأدت هذه المبيعات النشيطة للكتاب إلى مانشر عنه فى الصحف - وعلى القبول الطيب له . ولم تستخدم الصحف المناهضة للرق فى وصفه سوى أفعل التفضيل وسمحت لنفسها أن تعيد نشر فقرات مطولة منه مراراً وتكراراً ، لكنه فاز أيضاً بعرض طويل فى الصفحة الأولى من جريدة « النيويورك تربيون » التى لم تعرف حدوداً لها فى تقريظه . قالت : « إذا اعتبرناه مجرد سرد

روائى فإننا لم نقرأ قط سرداً أكثر منه بساطة وصدقاً ودقة ودفئا فى العواطف الأصيلة » .

وعبر الأطلنطى كانت الاستجابة متشابهة لذلك إلى حد كبير. فقد وصفته مجلة « أطلس » اللندنية بأنه « كتاب صغير ومرموق جدًّا . . وواحد من الكتب التى تثير أقصى طاقات الخيال إثارة وإندماجاً » وفى رأى مجلة « ميركورى » التى تصدر فى بريستول : « إنه « سيرة » مثيرة بأسلوب أكثر عمقاً من الهدف الذى قصد إليه دوجلاس أساساً . وقد ذهلت جريدة « تشيمبرز » فى إدنبرة من قدرة الكتاب على إيراد الحقيقة كاملة ، وعلقت بقولها : إنه يمكن « أن يساعد إلى حد لا يمكن تجاهله فى نشر الأفكار الصحيحة عن الرق وشروره الماثلة فعلاً » .

أما مارى هاويت المحررة المساعدة لجريدة « هاويت » فقد وجدت فى السيرة « أجمل ما يمكن » أن يكتب ، بل ليس هناك مايعيد أكثر إثارة للعواطف منها » .

أما الدورية الأمريكية المعروفة باسم « ليتلز ليفينج إيج » فقد قابلت بالتقدير اكتساح السيرة للجزر البريطانية بعد سنة من تداولها وقالت : « إن المحصلة النهائية تؤكد أن هناك مالايقل عن مليون شخص فى بريطانيا العظمى وفى آيرلندا استطاع الكِتاب والمعلقون عليه أن يملئوا حياتهم إثارة ! »

وكان التداول الواسع للسيرة قد دمغها بأنها عمل ذو نفوذ بالغ استطاع أن يغير آراء كثيرة تاركاً تأثيره يسرى فى الرأى العام .

وفى أمريكا ضرب بصفة خاصة على وتر حساس : لقد برز على السطح فى عصر تميز بالحركات الإصلاحية : من حقوق المرأة والسلام والاعتدال ، والمطالبة بإصلاح السجون ، والتعليم العام فى المدارس ، وتجارب الحياة الجماعية وغيرها . وفى مقدمة هذه المشروعات التى تهدف إلى تحسين الوضع الإنسانى برزت حملة إلغاء الرق . وفى عصر إصلاحى كهذا أصبحت أكثر أوجه الإصلاح تمرداً وثورية .

وكان الدور الأساس لحركة إلغاء الرق نتيجة لتأكيدها على الحقوق المدنية والالتزامات الخلقية . وفى أثناء العقدين اللذين فى منتصف القرن التاسع عشر كانت المشاعر المعادية للرق قد انتشرت على نطاق واسع فى العالم الغربى لكنها برزت فى الولايات المتحدة بوضوح أكثر من أية بقعة أخرى : فقد تبنى المعادون للرق رفع لواء الحريات المدنية : حرية الكلام وحرية الصحافة وحق الالتماس والشكوى .

وهكذا ربطوا أنفسهم بالتقاليد العظيمة للحرية التى سعوا إلى ترجمتها إلى حقوق مكتسبة

سواء على المستوى العالمى أوالأمريكى . وأصر المطالبون بإلغاء الرق على أن العبودية هى قضية العصر الأخلاقية العظمى : فهى خطيئة فعلية ضد الله والإنسان ! وفى عصر كان أكثر تأثراً بالكنيسة من عصرنا هذا نادى مناهضو الرق بأنه معاد للمسيحية ، لأن يسوع علم البشر نظرية الإخاء الإنسانى . وعلى أيدى بعض مؤيدى إلغاء الرق تبنت الحركة نغمة وأحياناً مضمون الإحياء الدينى . وكان هذا الجو الإصلاحى هو الوسط الذى وجدت فيه « سيرة دوجلاس » مكانها الصحيح ، فقد عكست وعمقت حالة نفسية وفكرية كانت منتشرة بالفعل ، ولذلك فمن جهة الفكرة والتركيز والروح تعد « السيرة » كتاباً أمريكياً بمعنى الكلمة . لقد رسخت مرة أخرى تراث الحرية فى هذه البلاد بوضع مرآة أمام مواطنيها وحثهم على رؤية أنفسهم على حقيقتها بلا نظارات خادعة . وكانت « السيرة » بمثابة الإعلان الذى يحتاج إليه المصلح الأمريكى الحقيقى ، إذ إنها عبرت عن إيمان بالحرية سيجد كل من اطلع عليه صعوبة بالغة فى إنكاره .

وعلى الرغم من أن دوجلاس لم يكن من المترددين على الكنيسة فإن « سيرته » تعكس نغمة خفية نابعة من الإيمان بالعدالة القائمة على الثواب والعقاب ، فإن مايبذره الإنسان إياه يحصد . وعندما أصبحت جدته لأمه عديمة النفع بالنسبة لسيدها وضعت فى كوخ صغير فى الغابات لكى تدافع عن وجودها الضعيف إلى أن تموت وقد حدث هذا فعلاً !

حرك هذا الحديث دوجلاس فتساءل فى بلاغة : « أين العدل الإلهى لكى يقضى على كل هذه الأشياء ؟ » وإذا كانت « السيرة » قصيرة على ما هى عليه فقد كرست ثمانى صفحات كملحق لتصحيح أى سوء فهم يظهر المؤلف على أنه مناهض للدين . كان دوجلاس يميز بين نوعين من النظريات : كتب يقول : « إننى أحب المسيحية النقية المسالمة غير المنحازة التى قدمها المسيح إلى البشر . لذلك فإننى أكره مسيحية هذه البلاد ، لأنها تتغاضى عن الفساد وامتلاك العبيد وجلد النساء وخطف الأطفال من المهد ، وتزخر بالتعصب والرياء ! » .

وكان لسير العبيد مثل تلك التى كتبها دوجلاس أثر عميق فى الشمال الأمريكى : فقدوجد معظم القراء فى شهادتها إقناعاً كاملاً . وخارج نطاق الجنوب حصل معظم الناس على معلوماتهم وانطباعاتهم عن الرق من قراءة قصص العبيد الفارين من أمثال دوجلاس .

وهكذا عندما كتبت هارييت بيتشر ستو « كوخ العم توم » فى عام ١٨٥٢ بلغت مبيعاتها أرقاماً مذهلة وبسرعة فائقة كنتيجة مباشرة للجمهور الجاهز الذى أوجدته بالفعل الأضواء السابقة التى تركزت على سير العبيد من أمثال دوجلاس .

وإذا كان الرئيس أبراهام لينكولن قد حيّا المسز ستو على أنها « السيدة الصغيرة التى أشعلت هذه الحرب الكبيرة » فإن بعض هذا الدين يشارك فيه بالتأكيد هؤلاء العبيد السابقون الذى ملئوا الرأى العام بالصخب الهادر حول قصصهم والذين خلقوا الصورة المعادية للرق ، وهى الصورة التى مهدت لظهور أناس مثل مسز ستو وأبراهام لينكولن .

وقد امتد تأثير « السيرة » عبر الأطلنطى جارفا معه الجزر البريطانية . هنا أيضا أصبحت التربة صالحة لهذه الأفكار . وفى صيف عام ١٨٤٥ عندما بلغ دوجلاس وسيرته الجزر البريطانية تلقائيا – استقبل الاثنان بالترحيب من القلب . ولعشرين شهراً نال دوجلاس كل مظاهر الحفاوة والتكريم سواء فى إنجلترا أوفى آيرلندا أو أسكتلندا ، سواء فى المدن الكبيرة أو عند مفترق الطرق الهادئة . وقد ترأس عمد المدن الاجتماعات التى عقدت للاستماع إليه . وتناول الغذاء على مائدة الزعيم العظيم المناهض للرق توماس كلاركسون الذى مات بعد ذلك بشهر واحد ، كما قضى إحدى الأمسيات مع الاقتصادى ورجل الدولة جون برايت وأخته .

وفى جولة دوجلاس فى الجزر البريطانية حمل معه كمية لابأس بها من الكتب للعرض والبيع . وعندما غادر إنجلترا عائداً لبلاده استمرت « سيرته » فى ممارسة تأثيرها ، وتقوية الشعور المعادى للرق حيثما يتم تداولها . وكانت العداوة البريطانية للرق الأمريكى قد أصبحت عاملاً مهماً فى أثناء الحرب الأهلية فى الولايات المتحدة عندما جعلت من المحال بالنسبة للجنوب أن يحصل على اعتراف ديبلوماسى من لندن . وكان العبيد السابقون ومعهم كتاباتهم قد أنجزوا الكثير فى خلق هذا الجو المشحون بمعاداة الرق عبر الأطلنطى ، ومن هؤلاء لايغفل أحد فردريك دوجلاس و« سيرته » .

وعلى سبيل التقويم النهائى لمدى الإنجاز الذى حققته السيرة يمكننا التحول إلى أيامنا هذه . إن هذا الكتاب الصغير أعيد طبعه أربع مرات فى السنوات الست الماضية ، وهى الفترة التى أقيمت فيها قنطرة فى عاصمة الأمة سميت باسم دوجلاس ، وتحول موقع منزله فى المدينة نفسها إلى ضريح قومى أقامته وزارة الداخلية فى الولايات المتحدة ، كما تم إصدار طابع بريد عليه صورة فردريك دوجلاس من فئة خمسة وعشرين سنتاً من النوع الدائم الذى تتداوله هيئة البريد فى الولايات المتحدة .

وقد بلغ الاهتمام بدوجلاس قمته فى العقد الماضى عندما اكتسبت مشكلة العلاقات بين

البيض والزنوج قوة دفع جديدة . ونظراً لجهاد دوجلاس الطويل ضد التفرقة العنصرية فقد تم تدشينه « كأبى حركة الحقوق المدنية » .

وبطبيعة الحال فإن السيرة تتحدث عن دور الزنوج فى الحياة الأمريكية ، وهو دور يحتوى على الصراع وعلى الانتصار غير الكامل بأى مقياس من المقاييس . وكإنجيل للرجل الأسود فإن « السيرة » كانت صيحة واضحة ووجدانية للتعبير عن رفضه وتطلعه . لكن « السيرة » لا توجه كلامها إلى الزنوج أو إلى الأمريكيين فقط ، إنها تتجاوب هى وضمير الإنسانية ، وهذا ما يمنحها كثيراً من قوتها التى احتفظت بها ما يزيد على مائة عام منذ ظهورها لأول مرة .

وفى حياة دوجلاس الطويلة التى بلغت الثامنة والسبعين استطاع أن يضيف إلى إنجازه المتعدد الجوانب سيرتين ذاتيتين أخريين بالإضافة إلى سيل من المحاضرات الرسمية ، والمقالات فى المجلات ، والافتتاحيات فى الصحف ، والرسائل التى بعث بها بصفة شخصية . وتميزت هذه الكتابات الأخيرة بتزايد الاتساع فى نظرته إلى الحقائق ، والعمق فى فلسفته الاجتماعية الحكيمة لكن لم تفق إحدى هذه الكتابات على « السيرة » فى بلاغتها الحية ونظرتها الأخلاقية الشاملة . إنها تحتل مكانتها كواحدة من أكثر السير الذاتية إثارة فى الكاتالوج الشامل لحركة الإصلاح فى أمريكا !

معالم الثقافة الأمريكية



جون دوجلاس سيلى

جون دوجلاس سيلى هو أستاذ فقه اللغة والأدب وعضو هيئة التدريس بكلية الآداب بجامعة كونيتيكت فى مدينة ستورس حيث يقسم وقته بين التدريس وأنشطة البحث فى مكتبة ويلبور كروس الملحقة بمساكن الجامعة . وبحكم أن كونيتيكت هى مسقط رأسه فقد حصل على درجة الليسانس من جامعة ويسليان التى فى تلك الولاية .

كذلك حصل على درجاته العلمية المتقدمة بما فيها الدكتوراه من كلية كليرمونت فى كاليفورنيا .

وقد قام بعمل عضو فى هيئة التدريس بكلية الآداب جامعة كاليفورنيا فى بيركلى « ١٩٦٠ – ١٩٦٥ » وفى ديفيز « ١٩٦٥ – ١٩٦٦ » .

ومنذ فترة ١٩٦٤ – ١٩٦٥ عمل سكرتيراً ورئيساً لقسم الأدب الأمريكى التابع لاتحاد فقه اللغة بساحل المحيط الهادى . وقبل فترة عمله الحالى التى بدأت فى عام ١٩٦٦ اشترك فى مؤتمر مؤسسة دانفورث فى كولورادو سبرنجز بولاية كولورادو .

(٩) إدجار آلان بو : **قصص الإغراب والغموض**

بقلم : جون سيلى

كلنا غرباء استقر بنا المقام فى أمريكا ، فبذورنا تنتمى إلى بلاد بعيدة ، ولعله لهذا السبب نصر جميعاً على أن نكون أمريكيين حقيقيين بحكم المولد وبمعنى الكلمة . وهكذا فإن كثيراً مما يطلق عليه النهضة أوالإحياء الأمريكى غريب ودخيل أيضا على الرغم من الدعاوى الصاخبة التى ترتدى أقنعة القومية الأدبية . وعلى النقيض من أقرانهم الأوروبيين فإن الرومانسيين الأمريكيين لم يملكوا استدرار العواطف الجياشة على ثقافة اندثرت ، بل أجبروا على البحث عن مضامينهم من مصادر أخرى . فقد وصف إيرفنج عجائب نهر هدسون بلغة أديسون وستيل ؛ وانتقل كوبر بحروب الحدود فى روايات سكوت إلى الحدود الأمريكية ، ونظر إيمرسون إلى الطبيعة بمنظار كولريدج ؛ وقضى ثورو ليالى الشتاء الطويل وهو يحفر لنفسه صورة فى الخشب على نمط روسو ؛ وكان ميلفيل من المعجبين — بجنون — ببايرون فى صدر حياته ؛ وأقام هوثورن حصونه ذات الأسقف السبعة المائلة على النمط القوطى نفسه .

لم تكن ثقافة القرن التاسع عشر فى أمريكا أصيلة ، بل كانت مقتبسة إلى حد كبير كما نجد فى فنونها المعمارية التى سطت على معمار الإمبراطورية مطعمة إياه بأساليب قوطية معتغطية وجهته بخطوط مرحة حية مستوردة صراحة من أية بقعة تقع عليها عين الفنان المعمارى .

من أغرب وأمهر الكتاب الذين قاموا بتوليف أدب على هذا النمط كان إدجار آلان بو ذو

البذرة الطائرة التى لم تعرف لنفسها مستقرًا . وبحكم أنه كان مغرقاً فى الإغراب وعدم الانتماء ربما كان بهذا أكثر أمريكية من الآخرين : فقد قضى حياته هائماً لاتستقر له حال :

ولد لأم إنجليزية فى بوسطن وكان أبواه من الممثلين الجائلين وقد جرب بو اليتم منذ مطلع حياته ، وقضى بقية حياته طريداً ينهشه القلق حيثما حل . كان يحلو له أن يتخيل نفسه شخصية إشمائيل التى ابتكرها ميلفيل ، وطالما صرح بهذا لأفراد أسرته . ولأنه ترعرع فى إنجلترا على يدى أبوين قاما بتبنيه – آل جون آلان الذين تنبع أصولهم من أسكتلندا وإنجلترا وفيرجينيا فإن ظنه خاب فى فكرة الأرستقراطية . ليس بالنسبة لمسئوليات النبل الأرستقراطى ، بل بالنسبة للوقفات المسرحية المصطنعة للورد بايرون ، وشباب الأسر الملكية المتحذلقين الذين نقابلهم فى روايات بالوار ليتون . ومرة أخرى انتزعت جذور بو لتنقل إلى فرجينيا حيث استأنف رفضه المرير لروح الفروسية التى تقمصها التقدم الحديث ، وأصبح يساوى بين الديمقراطية وحكم الغوغاء .

وقد طرد من جامعة فرجينيا لاتهامه بالانغماس فى حركات بيرونية متطرفة أدت بالتأكيد إلى الإساءة إلى سمعة هذا المعهد .

بعد ذلك انضم بو إلى سلك الجندية التى اعتبرها مقرًا للوعى المغترب الذى لم يستقر بعد . ومن خلال روح النظم والأوامر اليومية استطاع الجيش أن يشبع حاجة بو إلى النظام ، لكنه لم يطفئ عطشه إلى الحياة الأرستقراطية . وحاول أن يروى هذا العطش بدخوله كلية ويست بوينت ، لكن شطحاته البيرونية خذلته مرة أخرى ، وبالفعل ألقى به خارجاً !

وفى عام ١٨٣١ عندما طرد بو من ويست بوينت كان قد نشر بالفعل ديوانين من الشعر : « تامرلين » و « العراف » . وكان قد أدرك فى سن مبكرة نسبياً (الثانية والعشرين) أنه لايمكن الاعتماد على الشعر كمصدر للرزق . وعندما حرم بو ميراث أبيه بالتبنى اضطر إلى توظيف مزاجه الأرستقراطى الرومانسى فى سوق الرواية الشعبية المنتشرة ، وبذلك دخل عالم التحرير والكتابة فى المجلات وهو العالم الذى لم يتركه حتى وفاته بعد ذلك بستة عشر عاماً . لقد كانت بيئة غريبة بالنسبة لبو ومع ذلك فإن مواهبه كمحرر كانت متألقة . كانت عملية التأقلم صعبة على أية حال ، وبالرغم من نجاحه فى زيادة تداول كتاباته فإنه كان واقعاً باستمرار فى مشكلات مع ناشريه المتتابعين بسبب نوبات السكر الشديدة التى انتابته مرات منتظمة وعاداته التى لاتستقر على حال . وقد حصل على بعض الراحة والاستقرار على يدى عمته السيدة كليم التى كانت

بمثابة الأم الرءوم له ، وابنتها فرجينيا التى أصبحت عروساً لبو فى سن الرابعة عشرة من عمرها . لكن هذا المستقر تحول بدوره إلى عذاب مقيم عندما سقطت فرجينيا ضحية للسل ، وماتت على مراحل بطيئة .

وعلى الرغم من هذه التوترات التى ضاعفت من سوئها المرتبات الحقيرة التى كان يحصل عليها فإن بو استطاع أن يصل إلى مكانته المرموقة فى عالم الصحافة . فمن خلال سلطته فى مجال التحرير ، بالإضافة إلى قصصه وقصائده ومقالاته استطاع بو أن يرضى تطلعاته الأرستقراطية وشوقه الجنونى إلى النظام أيضاً .

ونظرة إلى أحد أعداد مجلة من مجلات بو سواء مجلة « الرسول الأدبى الجنوبى » أو « مجلة جراهام » تكشف لنا كيف كان ناجحاً فى الحفاظ على شخصيته الغريبة المتفردة فى حين أنه أمد الطبقة الوسطى من الأمريكيين بكل وسائل التسلية ؟

ووسط كومات من الروايات ذات النبرة العالية المفتعلة التى أنتجتها أقلام الكتاب الهواة – وعادة ما كانوا رجالاً محترفين ذوى ميل إلى الإنتاج الفنى – والأشعار المغرقة فى العاطفة بلا هدف مركز التى أغرمت بها ربات البيوت ، وربما الإطار الفاخر للفلسفة الأخلاقية التى قدمها أستاذ بمدرسة للبنات فى أربعة أجزاء ، وكان التردد يأخذ منه كل مأخذ – وسط كل هذا برقت ألوان عبقرية بو التى تألقت مثل الجوهرة الثمينة وسط ركام الرصاص ! فقد أصبح بو يسكن منطقة غريبة عجيبة من عقل القراء ، منطقة اخترعها هو من الذاكرة والخيال وطمسها بغموض الإحساس الذى ينتابنا فى مرحلة ما بين النوم والوعى . على هذا الساحل الداخلى الغريب استطاع بو أن يسود كل بقعة وصفها على الرغم من وصوله إليه وقد تحول إلى حطام رجل .

وإذا كان بو قد نجح فى تحريره للمجلات الشعبية المحبوبة – فإن إنجازاته فى هذه الدوريات نفسها اتخذت موقفاً مناقضاً لنفسه . فعندما أصيب بخيبة أمل فى طموحاته الشعرية انتقم لنفسه بأسلوب عجيب ، وذلك باستخدام عبقريته فى كتابة الأحاجى والألغاز التى تكشف عن مدى ذكاء القارئ ومنطقه ؛ وحل الكلمات المتقاطعة والشفرات ذات الدلالة ؛ وابتكار النظريات التى تبدو فى الظاهر فى منتهى الدقة ، لكنها فى حقيقتها عبث فى عبث وخداع قرائه بالحيل الأسلوبية الملتوية ؛ وصدمهم فى حساسياتهم التى تنتمى إلى تقاليد الطبقة المتوسطة من خلال قصصه الكئيبة التى تتخذ من العفن والموت مضموناً لها ؛ ومهاجمة

الكتاب ذوى الموهبة ، وتقريظ هؤلاء الذين لا يملكون أية موهبة ! والالتجاء إلى كل ما هو مهمل ومجهول ؛ وتجاهل كل قضايا العصر الملحة ؛ كما هاجم المجتمع بأسلوب جارح خال من كل منطق معقول .

وقد حدد بو نفسه بإطار من التناقضات مقيماً شخصيته الأدبية بأسلوب مناقض تماماً لما جرى به العرف فى تلك الأيام فكان أشبه بوحش فرانكنشتاين فى ثقافته ذات المصادر المتعددة :

كان شاعراً وفيلسوفاً ورساماً موسيقيًّا : أى أنه بلور نمط كل العباقرة الرومانسيين بكل نرجسية بايرون الشيطانية واستيعاب كولردج الموسوعى للتراث القديم .

إن هذا هو الوعى الذى ابتكره بو لنفسه وجعل منه بصفة خاصة غريباً أو دخيلاً على التجربة الأمريكية بسبب روحه المتوهجة التى وقعت أسيراً للفكر الذى يمتد ؛ ليشمل الكون كله والذى يتناقض هو والروح القومية الجامحة التى سادت فى تلك الأيام ، والتى صبت كل اهتمامها على الأمور المحلية بصرف النظر عن المدى الذى استوعب فيه الذوق الأوربى مثل هذه الأمور .

ومثل بطلته الشيطانية ليجيا فإن رأى بو الذى يبرز فى كل كتاباته يعد نموذجاً للإرادة التى تتفوق على ثغرات الضعف التى تعتور المادة والملابسات والظروف المجردة . وفى عصر سيطر فيه الإعجاب غير المعقول بأسلوب واشنطن إيرفنج ذى الخصائص الرقيقة التى تمس المجتمع فى حنو بالغ ، والتقدير الذى لقيته قصص المغامرات التى كتبها فينيمور كوبر وذلك فى تناقضها مع الآراء السياسية ، فقد كان إصرار بو على توظيف شطحات وأصوات الجنون والخطيئة والموت بمثابة الباب الذى دخل منه المنطق غير المعقول إلى مجال الفن الجميل .

فى عام ١٨٤٠ نشر بو مجموعة من اللقطات والقصص التى أنتجها فى السنوات التسع السابقة . وكان فى عام ١٨٤٠ نفسه قد أعاد كوبر بطله الأثير ناتى بامبو إلى الحياة فى رواية « مكتشف الممر » مؤكداً معانى الفتوة المسيحية التى يبلورها ، وبذلك كشف أخيراً عن أن أبطال الحدود فى رواياته لم يكونوا أكثر من مبشرين تابعين للكنيسة النظامية ومتخفين فى رداء دانيال بون المصنوع من جلد الغزال !

وفى العام نفسه نشر ريتشارد هنرى دانا كتابه « سنتان أمام الصارى » وهو عمل يجسد الرجولة والواقعية ، ويسرد بمنطق مقبول رحلته البحرية إلى كاليفورنيا والعودة منها ؛ كما

أسست مارجريت فولر مجلتها الدورية « الدليل » التى سجلت شروق شمس التفاؤل الذى عرفت به الفلسفة الترانسيدنتالية .

أما بو فقد أطلق على مجموعته عنوان « قصص الإغراب والغموض » ، وهو بهذا العنوان فقط يكشف الكتاب عن إغراقه فى الشذوذ والغرابة . وإذا كانت عناوين معظم الكتب الأمريكية مستمدة من البيئة المحلية — فإن محتويات كتاب بو تؤكد الانطباع الأول الذى يثيره العنوان . ولسنا فى حاجة إلى القول بأنه لم يكن من أكثر الكتب رواجاً ؛ فهذه القصص لم تلق القبول والإقبال عند القراء الذين تكالبوا على شراء رواية كوبر الجديدة عن ليذرستوكنج ، فى حين أن عارضى الكتب فى الصحف والمجلات الذين أذهلهم أسلوب دانا الشاب الزاخر بالصدق والحيوية لم يتأثروا أو ينفعلوا بحيل بو الأسلوبية التى لا تنضب . وعلى النقيض من مارجريت فولر لم يستطع بو أن يجمع حتى لنفسه أقلية من المعجبين من أتباع مذهب الوحدة الإلهية الذين يرفضون الوقوف ذاهلين أمام أية غرائب !

وحتى فى يومنا هذا فإن « قصص الإغراب والغموض » نادراً ما تقرأ برمتها . وفى المجموعة قليلٌ من أشهر قصص بو التى كتبت فى السنوات السبع المتبقية له . ومعظم هذه القصص المغرقة فى الإغراب هزيلة ، وتدعى توظيف طاقات الفكر بطريقة مثيرة للرثاء ؛ كما تتظاهر بالغوص فى أعماق المعرفة الشاملة ، مع استخدام بعض التوابل مثل الألقاب الفرنسية والأقوال المأثورة عن اللاتينية . ولا نجد سوى قصتى « وليم ويلسون » و « سقوط بيت آشر » اللتين كتبتا فى نهاية العقد واحتوتهما المجموعة وتكادان تقفان على قدم المساواة مع تحفه التى كتبت بعد ذلك مثل « دن آمونتيلادو » و « الحفرة والبندول » ، و « سفاحو شارع المشرحة » أما بقية القصص فهى حفنة عارية من التجارب التى لا تنسى ! من قصص الغموض نذكر « بيرينايس » و « رسالة وجدت فى زجاجة » و « موريللا » و « ليجيا » ، وهى القصص التى يصل فيها بو إلى الحدود التى تهمه هو وحده والتى تتجاوز مناطق العقل ، وتتوغل فى مناطق الجنون الخطرة !

وإذا كانت روح بو التى تحتوى الكون كله تدل على وعيه المغترب ، وإذا كان تقمصه للخطيئة والجنون والموت يكشف عن تناقض ثقافى — فإن مقاطعته الظاهرية للحدود الغربية هى التى عزلته تماماً عن إخوته فى مجال الأدب الأمريكى . وفيما عدا قصته الساخرة « الرجل الذى استهلك » — فإن مجموعة قصص عام ١٨٤٠ تفتقر تماماً إلى المادة التى تستخدمها أعظم التجارب الأمريكية . وفيما عدا محاولته المبتورة لتقليد قصة إيرفنج « أستوريا » — فإن قصة

« يوميات جوليوس رودمان » التى تأتى فى نهاية القائمة لا تتميز بالنضج أيضاً. وفى الوقت الذى كانت فيه أمريكا تيمم وجهها شطر الغرب فإن بو أعطى الحدود ظهره ؛ كما لو كان منكراً لوجود تلك الكثافة والوفرة المرعبة التى تزفر بها تلك البقاع العذراء التى يعجز الخيال عن احتوائها ، وحيث كانت الطاقات العظمى مازالت مكبوتة ، وكرجل تدلى من بالون آخذ فى الارتفاع فإن بو تعلق بالشريط الساحلى الشرقى مثبتاً عينيه على القارة الأوربية خلفه . ومثل هذا الرجل المتدلى – يبدو أنه كان يمقت فكرة الفضاء النقى غير المحدود !

وهذا الوعى بالفضاء أو الفراغ يملأ أدب عصر الإحياء الأمريكى . وسواء كانت برارى قصص كوبر ، أو مناظر إيمرسون المتسعة دوماً للفرص ، أو المحيط العظيم عند ميلفيل والزاخر بالظواهر الميتافيزيقية الغامضة ، أو كثافة الريح فى ديوان ويتمان « أوراق العشب » فكل هذا يدل على أن مفهوم الفضاء عند معاصرى بو كان مرتبطاً بطريقة ما بالبلاد المفتوحة ، وبحركة الأمة تجاه الغرب ، وبالاتساع المذهل للأرض الذى كان بمثابة القدر الموعود لأمريكا . وباستثناء هوثورن الذى شارك بو فى اهتمامه بالمناطق الداخلية – فإن معظم الكتاب الأمريكيين نظروا إلى الفضاء على أنه افتتاح للإمكانات اللانهائية ، وربما نظروا إليه فى خوف مثل ميلفيل ، أو بحرص مثل كوبر ، أو بأمل مثل إيمرسون ، أو بنشوة مثل ويتمان ، ولكنهم رأوا فيه دائماً الاتساع طولاً وعرضاً إلى ما لانهاية .

وعلى سبيل المنطق المعكوس كما هى الحال فى أشياء أخرى كثيرة فإن بو رأى فى الفضاء شيئاً مختلفاً : فعلى الرغم من أنه احتفظ بظهره موجهاً إلى الحدود فإنه لم يستطع أن يتجاهل المحيط ، لذلك فإن عدداً من قصصه وروايته (الوحيدة) « آرثر جوردون بيم » – قد ولدت فى البحر فى ظروف لا تؤكد سوى وعيه العجيب الشاذ : فالمحيط بالنسبة لبو مملكة للزواحف المفترسة تحت باطن الأرض تجذب البحّار المنكود إلى دوامة مركزية واسعة لا ترحم من يقع فيها ! إن المحيط هنا لا يمت بصلة إلى محيط كوبر الآسر المشع بالقوة الجسدية ، أو إلى سيمفونية ميلفيل العظيمة ذات الأبعاد الميتافيزيقية المتعارضة والمتقابلة . إنه واسع رحب ، لكنه مع ذلك يشبه إلى حد كبير الحفر والبندول القاتل والجدران والأكفان والأماكن المبنية بالأحجار الغليظة كما نجد فى قصصه الأخرى . وإنه لأمر ذو دلالة أن يقضى آرثر بيم معظم وقته مختفياً تحت فتحات متحركة تهدده أو وحيداً مهجوراً فى سجن إحدى السفن التى لا يستقر لها حال . وعندما يبدأ فى التحرك تجاه الجنوب فإنه يقع فى براثن تيارعات جبار يحمله صوب مصير مجهول !

وفى حين أن بو معجب بتلك الروح الكونية الدرامية ، وأنه يجد متعته فى الغموض والجنون اللذين يمدان قصصه بالخلفية الوصفية الزاخرة بالإغراب والقدم – فإن وعيه العجيب الشاذ بالفضاء الواسع الشاسع هو الذى يمنحها شكلها الفنى :

فى قصة «وجدتها» التى أتمها قبل موته مباشرة حاول بو أن يتعرف على فكرة أو مفهوم الفضاء النقى مما يدل على أن أبعاد ودلالات هذه النظرية عن الكون كانت لها أصداء مباشرة فى قصصه . وبصرف النظر عن «فلسفته الإنشائية» التى تدعى الأهمية وتنهض على الخداع إلى حد ما – فإن قصته «وجدتها» المعادية للفلسفة الترانسيدنتالية تمثل وسيلة إيضاح لفن بو الفريد المتناقض ؛ وإلى حد ما فإنها تشرح الأثر العجيب الشاذ الذى تمارسه قصصه حتى على قارئ اليوم ابتداءً من قصته «سقوط بيت آشر» إلى آخر قصة له . إن نظرية الوحدة والوحدانية عند بو التى تتناقض تماما ونظرية إيمرسون وغيره من فلاسفة الترانسيدنتالية كانت نظرية للتحلل والعدمية المطلقة التى لا يمكن أن يدركها الإنسان إلا إذا مارس الرعب فى الأماكن المغلقة . فإذا كان الكون قد أتى من العدم فلا بد أن يعود إليه ! فهو ذرات مشتتة لم يجمعها سوى الجهد الفكرى للكائن الأعلى . وطبقاً لبو فإن الجزئيات الذرية قد تجمعت بفعل طاقات الازدواج بين الجذب والطرد ، لكنها فى الوقت نفسه فى حالة من العودة التدريجية إلى أصل وجودها ، إذ إنها تندفع بفعل الجاذبية إلى العدم المطلق . وكانت لهذه التوترات ونتائجها المصيرية أصداء تجسدت فى قصص بو منذ البداية ؛ كما نجد فى «رسالة وجدت فى زجاجة» التى تعد النموذج الأول لرواية «آرثر جوردون بيم» .

كتب بو فى قصته «وجدتها» أن «الكون هو الحبكة التى رسمها الله» وذلك على الرغم من أنه أضاف أنه على النقيض من الحبكات أو الخطط الإلهية فإن خطط البشر لا يمكن أن تصل إلى الكمال ؛ كما أنه لاحظ أن هناك تجاوباً محدداً أكيداً بين فن القصة وتصميم الكون : فقد علق بقوله : إن فى العالم «نظاماً مطلقاً لتبادل المنفعة والتأقلم» : فالمخلوقات تؤقلم نفسها مع البيئة ، والبيئة تشكل نفسها على حسب المخلوقات . والمتعة التى يقدمها للبشر من خلال استعراضه لمهاراته «أيضاً تسير فى المجرى الذى يقترب به نفسه من فلسفة تبادل المنفعة أو الأخذ والعطاء : وعلى سبيل المثال فإنه فى إقامة الحبكة الروائية فى الأدب القصصى يتحتم علينا أن نهدف إلى ترتيب الأحداث بحيث لا نستطيع أن نحدد أيهما يعتمد على الآخر ؟ أو أيهما يساند الآخر ؟»

على هذا النحو تشتمل لغة بو على استعارة معمارية توحى إلينا بأن الأحداث التى تنتظم فى سلك الحبكة الروائية هى بمثابة أحجار البناء ، كل حجر فيه يساهم فى المعمار العام بدون جذب الانتباه بصفة خاصة إليه . إن لهذه التنويعة على نظريات الكيان العضوى التى نادى بها كولردج دلالة خاصة إذا ما أخذنا فى الاعتبار عناية بو الفائقة بالبناء الفنى فى «سقوط بيت آشر» التى تعد أفضل تجسيد لنظريته فى الفضاء فى مجموعة «قصص الإغراب والغموض».

وقد اعتمد بو فى كتاباته على عنصرى هذه النظرية التى تتضح لنا أشد ما يكون الوضوح فى قصة «وجدتها» وذلك من خلال تركيزها على عنصرى الجذب والطرد ، والوحدة والتعدد ، والمادة والروح ، والجسد والنفس وتمشياً مع الأماكن المغلقة الخانقة المثيرة للرعب والتى تدور فيها أحداث قصصه – فإنها تمثل أيضاً السر فى الطاقة المركزة والحبكة المكثفة والمواقف المضغوطة التى تشكل الشخصية المميزة لفنه ؛ كما أنه من الأهمية بمكان أن نركز على أسلوب بو الخصب ، واستمتاعه بالخلفية الوصفية الباهرة ، وميله إلى تركيز الانتباه على المناظر الداخلية لكثير من الخلفيات الدرامية الكئيبة .

هناك أيضا الجو الذى يخلقه ويوحى بالصمت الهامس الزاخر بالتوقعات ، والاعتراف الذى يدلى به الكاتب إلى القارئ حول الأسرار الدفينة التى تنقل إليه فى مقابلة حادة متوترة ، وربما تميل نوعاً إلى الجنون . هنا يكمن العنصران الأساسان : الكاتب والقارئ ، إنهما الزوجى المفترض الذى يعد الأساس الذى تنهض عليه كل عناصر الازدواج التى تتتابع بعد ذلك :

فى قصة «ميتزينجرستاين» نجد العائلات المتنافسة التى تتم تصفيتها إلى أن تصبح مجرد راكب واحد على ظهر حصانه ينجرف فى النهاية مع حريق لا يبقى ولا يذر ؛ وفى قصة «بيرينايس» نجد الراوى المهووس وابنة عمه المصابة بالتشنج .

وفى «موريللا» و «ليجيريا» نجد أمثلة من تناسخ الأرواح التى يؤدى فيها الزوجى دوراً يؤدى إلى موقف أشبه بالمرض النفسى فى النهاية . إن الجذب والطرد هما القوتان العُظْميان فى الكون الذى نعيش فيه عند بو ، وبطلاته المريضات اللاتى على حافة الجنون يمتلكن هذه الخاصية المزدوجة نفسها . إن خصائص الأسر والجذب عندهن هى الخصائص الطاردة المنفرة نفسها .

وربما كان أشهر زوجى لا يمكن أن ينسى فى قصص بو هو وليم ويلسون وتوءم روحه ، أو ضميره الذى يؤدى إلى قتلهما معاً فى المواجهة النهائية . يقول وليم ويلسون محدثاً نفسه بصوت ؛

كما لو كان مجرد صدى لصوته الفعلى :

« لقد هزمتنى وأنا أستسلم » ثم يضيف قوله لذاته : « لكن ألست أنت ميتاً أيضاً ، ميتاً بالنسبة للدنيا والسماء والأمل ! لقد عرفت وجودك داخلى ، وفى موتى الذى تراه فى هذه الصورة التى هى صورتك أيضاً لابد أنك تدرك إلى أى حد اغتلت نفسك ! »

وكما نجد فى « وجدتها » فإن عودة الوحدة بين الزوجى جسداً وروحاً . مادةً وجوهراً – قد أدت إلى العدم الكامل لكليهما ؛ لأن الازدواجية ليست سوى الوحدانية موجودة فى أكثر من مثال فى حين أن الوحدانية نفسها هى الموت . إن قانون الازدواج هو قانون الانفصال ، أو الانسلاخ من الكل ، أو مجرد وجود الصدى لكنه مع ذلك يعد مبدأ الاتحاد بين العناصر المتعددة ، أو التناقض الذى ينصهر فى تناغم ؛ ليكمل روح التهكم الذى ينطوى عليه الكون . إن إقفال الدوائر الكهربية هو الموت بعينه ؛ لأنه يؤدى إلى وحدة دائرة العدم . ولكى تستطيع الحياة أن تستمر فلابد من الاحتفاظ بالأزواج منفصلين فالتجمع فى وحدة هو العدم والتحلل .

ومن بين كل القصص التى تحتوى عليها مجموعة « الإغراب والغموض » تعد « سقوط بيت آشر » أحسن مثال على الظواهر الكونية التى وردت فى قصة بو « وجدتها » : فالمضمون يدور مرة أخرى حول الازدواج الذى يبدأ بالراوى وزميله السابق بالمدرسة رودريك آشر، وينتهى برودريك وأخته التوءم مادلين التى تموت بين ذراعى شخص آخر هو آخر أفراد عائلتهم ، وذلك فى اتحاد يجعل بيت الأجداد ينهار من أساسه . و « البيت » هنا بناء مادى ملموس كما هو رمز لعائلة آشر، وقد صور بأسلوب يتنبأ بالنتيجة المرعبة التى وصلت إليها القصة : فهو فى أرض خراب من العشب الرمادى والأشجار البيضاء المتحللة ، فى حين أنه يحملق فى البحيرة المظلمة المحاطة « بنوافذ فارغة تشبه العيون . » هذه هى المفردات التى يستخدمها بو والتى يكررها مرتين عندما تنعكس الأعشاب والأشجار والنوافذ الشبيهة بالعيون فى البحيرة !

وعندما يرمق الراوى البيت المتحلل بنظرة لأول مرة فإنه يقتنع بأن هنا جواً غريباً يحيط بالمكان ، هناك « بُخَار يحمل فى ثناياه الطاعون والغموض ، إنه كئيب أجوف يمكن أن يرى بلا وضوح وسط الأطياف الرصاصية » هذا البخار الفريد الذى يحمل فى طياته التحلل والاندثار يحيط بالفطريات التى تغطى خارج البناء الذى لم يسقط منه أى جزء بعد ، لكنه يبدو أنه يمثل « تناقضاً متوحشاً بين تماسك أجزائه الكامل والحالة المتداعية لأحجاره كلٌّ على

حدة » مازال يملاء العين شامخاً ، لكنَّ بالبناء « شرخاً يمكن إدراكه ويمتد من السقف حتى الوجهة » ثم يمضى ليشق « طريقه عبر الجدار فى خط متعرج ؛ حتى يمضى فى مياه البحيرة المتكدرة »

هذه الحالة من التحلل الكونى والانهيار العظيم يتم اقتسامها بين البيت بنوافذه التى تشبه العيون وساكنه رودريك آشرالذى أخذ كيانه الجسدى وحالته العقلية فى الانهيار السريع . وعندما شعرآشر بالرعب المستمر من المستقبل يغزو كيانه كنوع من إدراكه للانهيار القادم لا محالة – يعزو حالته هذه إلى تأثير المبنى عليه مقتنعاً بأن « مجرد الشكل والمضمون لمنزل عائلته الكبير » لها تأثير مدمر « على روحه » وذلك بسيطرة المادة على الفكر ، والجسد على الروح . وتشاركه أخته مادلين فى الأعراض العامة لهذا المرض ؛ فهى ضحية مرض قادم فى تسكع ، وتحلل فى الطريق إليها . وعندما يتأمل آشر فى العلاقة المزدوجة بين ذاته ومنزله الآخذ فى الاندثار فإنه يرسم (لوحات) تجريدية من الممرات التى تشع بالضوء تحت سطح الأرض وقد كتب قصيدة بعنوان « القصر المسكون » وصف فيها عقل الإنسان من خلال تشبيهات معمارية . ولا يستطيع المرء إلا أن يسترجع بذاكرته النوافذ التى تشبه العيون والتى تحملق فى البحيرة . ويعانى رودريك آشر من الرعب الذى تثيره فى نفسه جدران المنزل عندما تبدو وحدتها وتماسكها من خلال التحلل والفطريات المنتشرة ؛ مما يجعلها نابضة بالإحساس والحياة الخاصة بها . وبسبب اندثار عائلته وعجزه عن الإتيان بأى شىء فإنه ينحى باللائمة على « التأثير الصامت بل الملح والمرعب » للمنزل .

إن الكارثة التى تتضمنها القصة والتى تدفن فيها الأخت قبل أوان موتها ، بل تعود مرة أخرى لكى تواجه أخاها – هذه الكارثة تخيم عليه وتتسبب أخيراً فى إرسالها إلى حتفها فى حين نستمع إلى عواء دوامة رياح تدور حول الجدران الفسفورية خارج المنزل . كل هذا يبدو وكأنه يجسد أفكار رودريك عن الفناء والموت ؛ لأنه بموت التوءمين ينهار المنزل نفسه فى خاتمة مرعبة :

« كانت العاصفة تعوى فى الخارج بكل غضبها العارم فى حين كنت أعبر القنطرة القديمة . فجأة ومض بطول الممر ضوء وحشى ، وعدت لكى أرى : هل كان من الممكن أن يوجد وميض عجيب مثل هذا ؟ فقد كان البيت الضخم وظلاله هى كل ما كان خلفى . كان هذا الوميض صادراً من القمر البدر الساكن ذى اللون الأحمر الدموى ، والذى يضىء الآن

بحيوية من خلال الشرخ الذى يمكن رؤيته بسهولة ، والذى قلت عنه من قبل : إنه يمتد من سقف المبنى فى خط متعرج إلى القاعدة . وعندما حملقت وجدت الشرخ يتسع بسرعة ، فى حين هبت لفحة قاسية من دوامة الرياح ، وانفجر الكوكب كله مختفياً فى الحال بعيداً عن بصرى . ودار عقلى عندما رأيت الجدران العملاقة تطير شعاعاً ، وكان هناك صوت صراخ طويل كقصف الرعد وهدير الأمواج الطاغية ، فى حين ابتلعت البحيرة العميقة الآسنة التى عند قدمى كلّ شظايا وشذرات «بيت آشر» فى كآبة وصمت ! »

هذه الخاتمة التى تبلغ حد الكارثة المأسوية فى عنفها ، وتشمل الكون كله فى دلالاتها – يتردد صداها فى صورة أدبية كتبها بو فى العام نفسه « محادثة إيروس وتشارميون » . فى خاتمة تلك القصة نجد « الضوء الوحشى البراق نفسه يغطى كل الأشياء ويتوغل خلالها » و « الصراخ والصوت الذى تردده نفسه كل الأرجاء ! » ، لكن ما يحدث هنا هو دمار العالم وليس مجرد « منزل » بمفرده ، فى حين أن الصوت يبدو وكأنه صادر من الله ، وكتلة الأثير كلها التى نعتمد عليها فى حياتنا تنفجر فى الحال ، وتتحول إلى شذرات من اللهيب اللافح ، لهيب لا تجد الملائكة فى علو السموات اسماً لوميضه الأخاذ أو لحرارته الفائرة على الرغم من قدرة الملائكة على السمو إلى مجال المعرفة النقية الخالصة . وهكذا انتهى كل شىء ! »

وينهار «بيت آشر» ؛ لتبتلعه ظلاله المرعبة ، إنها العوالم التى تتصادم ؛ لتنزلق إلى العدم ، فالازدواج فى جوهره واحد ، والوحدة إنما تتكون من أجزاء فارغة ومركبة بالتساوى . وهى أجزاء منفصلة فقط من خلال إرادة المبدع سواء كان الله أو الإنسان .

ولقد تكرر المبدأ نفسه فى قصص بو وقصائده ومقالاته ونبذاته الفلسفية . وهو المبدأ الذى يستمده من إحساسه بالخوف من حصار الإنسان فى هذا الكون متمثلاً فى جلوسه فى غرفته وناظراً إلى نفسه فى المرآة وهو قابع فى الغرفة نفسها ! وكان يمكن الكون الذى يعيش فيه أن ينحصر داخل قشرة بندقة لكن الكوابيس التى انتابته لم تكن لتقنع بسوى دوامات الرعب الحلزونية والتى تشكل بالنسبة له الحقيقة (الوحيدة) التى يمكن أن يعتمد عليها .

كانت حياة بو صورة للكتابة اللاهثة ، ومحاولة الاحتفاظ إلى حد ما بثوب مستهلك من الوقار والعقل الواعى فى دوامة عذاب من الشكوك ونوبات السكر . وأيضاً فقد قاسى مرارة الحرمان من الميراث والطرد من المجتمع ، وخاض معارك مؤسفة مع زملائه من المحررين والكتاب ، وضغطت عليه أحاسيس أنه مسحوق بين جدران الديون والهجر والإهمال

والرفض ، لكن بو من خلال كل هذا استطاع أن يشكل مواد فنه المغترب .

ويجب ألا نتعجب كثيراً عندما ندرك أن العالم الحقيقى وعالم الفن كانا بالنسبة له عالماً واحداً يعتمد فى وجوده على التوازن الدقيق للقوى والطاقات ، وأن كل الأشياء تتحرك بإصرار فى طريقها إلى وحدة العدم المطلق : فالوحدانية بالنسبة له كما بالنسبة لشخصية رودريك آشر- تعنى الموت والتناغم الذى لا يمكن البشر احتماله تماماً مثل الموسيقا التى تتضاعف فى ألحانها وطبقاتها مئات الآلاف من المرات .

معالم الثقافة الأمريكية



ريتشارد هارتر فوجل

ريتشارد هارتر فوجل هو أستاذ الإنجليزية فى جامعة كارولينا الشمالية . ومن المعاهد التعليمية الأخرى التى قام بالتدريس فيها مدرسة إعدادية فى الفيلبين ، ثم جامعة ميشيجان وجامعة تولين ؛ كما عمل أستاذاً زائراً فى جامعات كارولينا الشمالية وميشيجان وإلينوى وهارفارد وهاواى .

وهو حائز على عضوية الكثير من الجمعيات المهنية والأكاديمية مثل : جمعيات ميلفيل وكولردج وييتس وكيتس وأدب القرن التاسع عشر والرومانسية الإنجليزية والأمريكية .

وقد قام بتأليف كتب عدة منها : «شعراء الرومانسية وكتاب النثر» و «الحركة الرومانسية فى الأدب الأمريكى» و «مفهوم النقد عند كولردج» و «قصص ميلفيل القصيرة» و «الرواية عند هوثورن» .

(١٠) نثنائيل هوثورن : **البيت ذو الأسقف السبعة المائلة**

بقلم : ريتشارد هارتر فوجل

نشرت رواية نثنائيل هوثورن « البيت ذو الأسقف السبعة المائلة » عام ١٨٥٦ . ومثل الرواية السابقة لها « الحرف القرمزى » — فإنها تستمد أصلها من تاريخ التطهريين (البيوريتان) الذين عاشوا فى ماسا تشوستس . وفى هذا الكتاب الأخير نجد تاريخ عائلة هوثورن أيضاً ، وذلك من خلال قصة عائلة بينشون التى تغطى حوالى مائتى عام فى سالم وإذ كان زمن الرواية معاصراً لحياة هوثورن فإن الماضى يفرض ظله عليها .

والقصة تحددها الكلمات التى وردت فى مقدمتها والتى تقول : « إنها أسطورة تمتد ؛ لتصل إلى عصر متوغل فى الماضى ، ثم تعود ؛ لتتصل بضوء النهار الساطع الذى نعيشه ، وتجلب معها بعضاً من ضباب الماضى وغمامه الأسطورى » . إن البيت الحقيقى يشكل الرمز المادى الذى يشير إلى أقدار أسرة بينشون ؛ إنه منزل كبير قديم بدأ فى التداعى ، أقيم على أرض اغتصبت من المالك الأصلى ماثيو مول على يدى بينشون الكبير التطهرى الجهم الصعب المراس !

ظلت هذه الفعلة التى أتاها الكولونيل بينشون « مؤسس البيت » تخيم على آل بينشون الذين

يقطنونه الآن : القاضي بينشون الذي يعد تجسيداً مكرراً للكولونيل ، وهبزيباه رفات الماضي الحزين ، ثم أخوها كليفورد المنكود الحظ . وإنه لأمر ذو دلالة أن فيبي عضو الأسرة التي خلصتها من هذه اللعنة لم تكن ترعرعت في ظل هذا البيت القديم .

كان هناك أيضاً شخص يقطن المنزل يدعى هولجريف ، لكنه كان مجرد ساكن . ويحدث أن نكتشف أنه كان آخر الأحياء من آل مول المنكوبين ، وكانت حياته هو الآخر غامضة كالظلام ، لكنه كان يملك الحرية التي لم تتح لآل بينشون !

وعلى الرغم من إيمان هوثورن بأن العمل الأول هو الأساس ، فإنه فضّل هذه الرواية (الثانية) على «الحرف القرمزي» . فقد رأى في رواية «البيت» توازناً أفضل ، وتنوعاً أكثر ، وقدرة أوضح على تجسيد كل كيانه الفكري الذي اشتمل على روح الدعابة والأحاسيس الرقيقة ، وأيضاً الكآبة المأسوية . لقد اعتبرها في الواقع أكثر تنوعاً ، وتحتوي على ألوان أكثر تعدداً ، ثم مزجها بحيث تكاملت في كيان جمالي مقنع .

وأي قارئ يضع في اعتباره نظرية هوثورن في التعبير الأدبي وخاصة نظريته في الرواية الرومانسية المكتوبة بالنثر – سيلاحظ بدون شك قدرته على إيراد الصور الموازية لفن اللفظ عنده . وربما كانت هذه الصور متعددة وواضحة لدرجة أننا نتغاضى عن مناقشتها على أساس أنها ليست في حاجة إلى مثل هذه المناقشة .

كذلك تبدو هذه الصور من النظرة الأولى عادية بل تقليدية ، إنها تذكرنا تجاه المدرسة النيوكلاسيكية التي تأثرت بمنهج هوراس في الشعر التصويري ، والخصب التصويري الذي عرف عن الرومانسيين ، بل إن هذا ينطبق أيضاً على رموزه التي تعد تقليدية بشكل واضح ، لكن الاختلاف عند هوثورن يكمن في أنه لا يفصل بين الرمز والشخصية التي يصورها . إنه يستخدمها بأسلوب واع محدد مسئول ، لذلك فإن التحليل النقدي يدرك الامتزاج الكامل بينهما ، والدور الوظيفي لها في الرواية .

هذا الجدل له علاقة هامة بصميم النقد الذي يوجه إلى هوثورن والذي يتمثل في أسلوب معالجته للشخصية . فإذا نظرنا إلى شخصيات هوثورن كأفراد فإننا لا نقتنع بهم ، فهي شخصيات تجريدية ورمزية أكثر من اللازم ، وفي الوقت نفسه لا تمت إلى الكمال أو التوازن بصلة ، بل تبدو منهارة تماماً . إنها تتظاهر بأنها تحيا . وكمعظم روائيي القرن التاسع عشر فإن هوثورن يريد السماح لها بالتعامل مع الواقع . وإذا كان قد أدرك بعضاً من الهزال الذي أصاب

قصته فإنه يلجأ – إلى حد ما – إلى إيهام القارئ بمطابقة أحداثه وشخصياته للواقع الحى . وهكذا إذا سرنا فى طريق هذا الافتراض الخاطئ وعموماً ما نفعل فى هذه النقطة – فإن اللوم يقع بحق على كاهل كاتبنا ، إنه يحاول خداعنا بتغطية ضعفه بدلاً من أن ينطلق من مصدر قوته .

وتكمن قوته فى مفهومه العام لفن الرواية كصورة لا يوظف فيها الشخصيات كأفراد كل على حدة ، لكنه يركز على العلاقة فيما بينها ثم علاقتها بالشكل الكلى . هكذا فإن شخصيات هوثورن يجب ألا تدرس منعزلة بعضها عن بعض . فإذا أخذنا منها شخصيات «البيت ذو الأسقف السبعة المائلة» فسنجد أنها كلها شخصيات غير مقنعة وغير مناسبة : فشخصية فيبى عذبة بأسلوب مبالغ فيه ، فى حين تثير هبزيباه وكليفورد بينشون الضحك والسخرية إلى حد كبير ، بل يثيران الاشمئزاز من الأسلوب الذى يظهرهما بلا حول ولا قوة . أما القاضى المخيف فإن شخصيته ميلودرامية أكثر من اللازم ، وكريهة بشكل مكشوف ومبالغ فيه ، فى حين تبدو شخصية المصور الشاب هولجريف مرسومة بخفة زائدة على الحد المعقول . وعلى أية حال فإننا إذا أخذنا هذه الشخصيات كمجموعة ، أو كأجزاء أو كألوان داخل الصورة بحيث تقوم بمهمة الظلال والتناقضات – فإنها تضع فى النهاية هيكلاً أو شكلاً قائماً بذاته .

ولا شك أنَّ هناك أسباباً أخرى تكمن وراء طبيعة خلق الشخصيات عند هوثورن . فإن نظرته إلى الحياة لا تسمح بوجود البطل أو البطلة أو الشخصية الشريرة الرئيسة بالأسلوب المعتاد : فهو يؤمن بوجود الخير والشر ، لكنهما عنصران لا يرتبطان بصفة دائمة بالبشر . فهناك دائماً الاحتمال القائم بأن الظروف المختلفة كان من الممكن أن تترتب عليها نتائج مختلفة . وحتى القاضى بينشون ذلك المرائى ذو القلب الحديدى – يبدو ضحية كما هو طاغية تماماً . ومرة أخرى فإن هوثورن لا يؤمن بالمفهوم التقليدى للنجاح ولا بالدلالة الثابتة للحدث الموضوعى . وفى قصصه الرئيسة تظهر شخصياته المحورية فى جماعات من أربعة أو خمسة أفراد .

وبالإضافة إلى ذلك فإن رواية «البيت ذو الأسقف السبعة المائلة» تحمل كل دلالة اجتماعية أو نفسية أو دينية ممكنة ، ترتبط بتاريخ أمريكا المحتلة والجمهورية الناشئة ، كما أنها تاريخ أسرة أيضاً طالما أن آل بينشون الناجحين وآل مول المقهورين يمثلون ببساطة وجهى الأجيال التى عاصرها هوثورن فى سالم بولاية ماساتشوستس . هنا تثار القضايا فالقاضى هو الأمريكىُّ المادى ، فى حين نرى فى الثروات والتطلعات المتمثلة فى آل بينشون الصراع بين مبادئ

الأرستقراطية والديمقراطية فى مجتمع ناشئ ونام. وخارج نطاق المنظر الأمريكى والقضايا الأمريكية نرى أيضاً خطوطاً فكرية أكثر عالمية وكونية تزحف إلى مسرح الأحداث . إن تاريخ آل بينشون يكرر الخطيئة الأولى وسقوط الإنسان ، ولكن بأسلوب خاص باليانكى . إنها تنبع من جريمة بينشون الكبير ضد مول الكبير . ويستطيع المرء أيضاً أن يستشف خطيئة بيت يحاول الجميع نسيانها كما فى «أوريستية» إيسكولس ، أو ثلاثية أوديب ، أو بالمعنى الأمريكى الحديث كما فى مسرحية يوجين أونيل «الحداد يليق بالكترا» ، أو فى قصص فوكنر عن آل ساتبنز وآل كومبسون الذين عاشوا فى ولاية المسيسبى .

وفى مواجهة الخلفية الزمانية والمكانية فإنه يمكن التعرف على شخصيات الكتاب كأنماط اجتماعية وتاريخية وأخلاقية . فالقاضى هو التجسيد الحى للتطهرى (البيوريتان) الأصلى ، وهو بنفسه رجل المال الحديث ، وأبو المدينة ، والسياسى .

أما هبزيباه فهى العانس الأرستقراطية التى تدعى الرقة والدماثة بأسلوب يثير الشفقة والرثاء ، وذلك فى مجتمع ديمقراطى نسبيًّا ، لكنه مادى أيضاً إلى حد كبير . وهى بطيئة جدًّا فى إدراكها للحقيقة التى تؤكد أنه بدون المال فإن قيمتها عقيمة لا وزن لها .

وفى بداية القصة نراها وهى تتلقى درساً قاسياً من الواقع عندما تجبر على إدارة «محل للبيع بالسنت» وهو ما يعادل محال النواصى لبيع الحلوى فى القرن العشرين .

أما كليفورد بينشون فإنه نتاج النجاح المادى المناقض ، لكن لا فكاك منه فى الوقت نفسه ؛ فهو مدعى الفنون المهذب المرفه الذى يلجأ فى مرحلة متأخرة إلى القيام برحلات خارج الوطن ، بل الاستقرار بعيداً عنه ؛ كما نجد فى روايات هنرى جيمس .

أما فيبى فهى زهرة الديمقراطية الإقليمية فى نيو إنجلاند . إنها نمط جديد وباعث على الأمل بالنسبة للمستقبل الأمريكى ؛ فهى تتقمص خصائص السيدات المهذبات بصرف النظر عن المظاهر المتعلقة بهن .

أما هولجريف الأكثر غموضاً فربما بنظرته المتهكمة إلى نظريات السقوط والخلاص يمثل الإنسان الجديد بالأسلوب الأمريكى . إنه نموذج من مارك توين قادم من نيوإنجلاند ؛ ليس له جذور ، منطلق فى حركته ، خبير بأشياء كثيرة ، مثله مثل الآخرين فى كونه نتاجاً للمجتمع العملى .

فى «البيت ذو الأسقف السبعة المائلة» تحدد مقدمة هوثورن الخط الفكرى لها ؛ إن القاص

من حقه إذا رأى ذلك مناسباً أن «يستخدم الأداة التى تخلق الجو المناسب من خلال تجسيد أو تكثيف الأضواء وتخصيب الظلال فى الصورة» . فالقصة أسطورة امتدت ؛ لتصل إلى عصر متوغل فى الماضى ؛ ثم تعود ؛ لتتصل بضوء النهار الساطع الذى نعيشه ، وتجلب معها بعضاً من ضباب الماضى وغمامه الأسطورى الذى ربما يتجاهله القارئ ؛ لأنه لا يتفق مع مزاجه أو أن يسمح له ليطفو ويغلف الشخصيات والأحداث من أجل التأثيرات الحسية للصورة .

هنا بالطبع البعد الرابع للزمن الذى يذكرنا الحدود التى يتحرك داخلها التوازى بين الصورة وأثرها الحسى : فالرواية ليست مجرد صورة بالمعنى الحرفى على الرغم من أنه من المفيد مقارنتها بالصورة ، لكن الوقت يزحف مغيراً من الأثر الحسى للصورة ، فالماضى المتوغل فى القدم له لون «رمادى» ، فى حين تبدو ألوان الحاضر من خلال «ضوء النهار الساطع ، كما يجسد «الغمام الأسطورى» جوًّا خياليًّا كنوع من إضفاء ضوء شامل أو خلفية مناخية على القصة .

وكما يقول الكاتب فهو لا يفضل إفساد خطوط الصورة المتناغمة فى قصته باللجوء إلى الوعظ والتعليم : فلن «يخترقها بالحض على الأخلاق كاختراق عصا حديدية لها ، ولن يدفن دبوساً فى جسد الفراشة ؛ فإنه بهذا سيسلبها الحياة فى الحال ، وسيصيبها بالتحجر والجمود من خلال نظرة غير طبيعية وغير ذات فائدة .»

على أية حال فإنه يمكن العنصر الأخلاقى نفسه أن يصبح عنصراً من عناصر التناغم المميز للخصب التصويرى ، وذلك من خلال درجات الضوء : «إنها لحقيقة عالية بالطبع ؛ فهى تحمل فى طياتها الجمال والرقة والمهارة فى الصياغة المحكمة التى تتكشف مع كل درجة ، وتصل إلى قمة التطور النهائى للعمل الروائى ، هذه الحقيقة ربما تضيف مجداً فنيًّا جديداً .»

إن ما يطلبه هوثورن من قارئه وناقده أن ينظرا إلى صورته من البعد المناسب للنظر ، ومن ثم فإنه يأسف لاقتراب عمله والتصاقه «بالبيئة المحلية الحقيقية .» وبصرف النظر عن الاعتراضات الأخرى فإنها تعرض العمل القصصى لنوع من النقد الخطير جدًّا والخالى تماماً من المرونة ، وذلك باصطناع العلاقة الإيجابية بين صوره الخيالية وحقائق اللحظة المعاشة .» هذه الحقائق تشكل ضوءاً قويًّا أكثر من اللازم وغير مناسب بصفة عامة لفحص (اللوحة) أو الصورة :

فى لقطة بعنوان « الشارع الرئيس » التى يستعرض فيها « صاحب صندوق الدنيا » قرنين من تاريخ سالم يقوم أحد النظارة بسب العرض ولعنه ، لكن صاحب صندوق الدنيا يدافع عن فنه بقوله : « لكنك يا سيدى لم تكن تملك وجهة النظر المناسبة ؛ إنك تجلس قريباً أكثر من اللازم بحيث لا تستطيع أن تحصل على أفضل أثر لصورى المعروضة . أرجوك أن توافقنى على الانتقال إلى المقعد الآخر ، وأستطيع أن أؤكد لك أن الضوء والظل المناسبين سيجعلان من المنظر شيئاً جديداً تماماً . »

إذن يؤكد هوثورن أنه من خلال «وجهة النظر المناسبة» فإن «الضوء والظل المناسبين سيظهران . فإذا اتبعنا هذا المنظور فإن شخصية فيبى البالغة البساطة والغارقة فى ضوء الشمس تتحول إلى دراسة فى التناغم من خلال تناقضها المطلق مع القاضى بينشون الذى يجسد كل الشر الذى فى آل بينشون ، والذى يُعد بدوره دراسة فى النشاز والمبالغة .

إن فيبى « لم تصدم أى لون من ألوان الذوق ، بل كانت شخصيتها متسقة تماماً بأسلوب يدعو إلى الإعجاب ، ولم يحدث قط أن تصارعت هى والظروف المحيطة . . . كانت فى غاية الجمال ، وفى رشاقة الطيور ؛ كانت رشاقتها الطاغية تضفى جوًّا لطيفاً على كل من بالبيت ، كشعاع من ضوء الشمس سقط على الأرض من خلال أوراق الشجر المتلألئة ، أو كوميض من ضوء النار الذى يتراقص على الجدار عند اقتراب المساء ! » إن صورتها الأساس تتمثل فى ضوء الشمس الساطع والحانى فى الوقت نفسه . وعلى الرغم من أن الشمس قد لوحت ملامحها فى رقة بالغة فإنها لم تتعرض إطلاقاً لحرارة الشمس وتجربة الحياة اليومية ، وفى إحدى المناسبات نجدها تستخدم مظلة للوقاية من الشمس . إن مفتاح شخصيتها هو المفتاح الذى يكشف هو نفسه لنا قيم هوثورن الأخلاقية والجمالية ، إنه يتمثل فى الاعتدال . فعندما كان كليفورد المنكود الحظ على وشك أن يلقى بنفسه من النافذة إلى الشارع ، «فإن فيبى – التى ترى فى التطرف والمبالغة الرعب بعينه – تنفجر باكية متشنجة ! »

ومن ناحية أخرى فإن الزيف الذى ينطوى عليه القاضى بينشون يتضح تماماً فى تطرفه ومبالغته : فهو إنسان يمثل النشاز أساساً ، فعندما يقدم إلينا لأول مرة (على سبيل التصوير العرضى) نجده صورة مزيفة للحفاظ على المظهر اللائق والانضباط المطلوب ، ويبدو دائماً على شىء من الالتواء ؛ لأنه لا يملك الإحساس الداخلى الذى يمكنه من التجاوب مع الآخرين :

«كان سمينا . ولو أنه كان يمتلك ميزة القامة الطويلة إلى حد ما فإنه كان يشكل بهذا رجلاً

رزيناً يجتاز مرحلة الغروب فى حياته . وكانت ملابسه حلة سوداء مصنوعة من قماش خفيف وتشبه بقدر الإمكان ملابس علية القوم . وقد أمسك بعصا ذات رأس ذهبى ، صنعت من خشب نادر مستورد من الشرق ، وأضافت إلى هيئته مظهراً ماديًّا ينم عن الاحترام . كذلك أحاط عنقه بياقة فى بياض الثلج النقى ، فى حين لمع حذاؤه بشكل متعمد . أما ملامحه العريضة السمراء بالإضافة إلى العمق الكئيب الكامن تحت حواجبه فكانت ذات تأثير نفاذ ؛ وكان من الممكن أن تكون أكثر جهامة لو أن السيد المهذب لم يأل على نفسه أن يخفف من الانطباع الجاف الخشن بنظرة تنم عن روح الدعابة الطيبة والخيرة المتزايدة .

وعلى أية حال فإنه بسبب تجمع بعض المواد الحيوانية فى المنطقة السفلى من الوجه فإن نظرته كانت تترك انطباعاً ناعماً أكثر منه انطباعاً روحيًّا . بل يمكننا القول بأن الإشعاع الصادر عن لحمه لم يكن مرضيًّا بالدرجة التى قصد إليها بدون شك . وعلى أية حال فإن الملاحظ العابر ربما يكون قد اعتبر هذا دليلاً عابراً على الدماثة التى تغلف روحه بصفة عامة فى حين أن الهدف الأساس منها كان مجرد إثارة الانطباع القائم على المظهر الخارجى .

وإذا تصادف أن كان الملاحظ ذا نية سيئة وقدرة حادة على رصد التفاصيل فإنه من المحتمل أن يشك فى الابتسامة المرتسمة على وجه السيد المهذب ؛ لأنها قد ترتبط فى ذهنه إلى حد كبير بلمعان حذائه ! ولابد أن كليهما قد كلفاه الكثير كما تكلف دهان حذائه . فمن الواضح أنه بذل جهداً شاقًّا فى إخراجها والحفاظ عليها . »

هكذا يبدو القاضى فى صورته الكئيبة تلك كتلة من النشاز الخشن والباهر فطول قامته لا يتمشى مع كتلة جسمه ، وحلته لا تعبر عن الاحترام الذى يدعيه ، وقميصه أبيض أكثر من اللازم ، وحذاؤه ذو لمعان مبالغ فيه . ونظرته التى تدعى حب الخير تنم عن النشاز وتتصادم هى وجهامته الطبيعية . وهو ناعم فى أسلوبه وذو إشعاع صادر عن لحمه أساساً فى حين أنه يهدف إلى التعبير عن الأحاسيس الروحية .

أما فيبى التى توحى بالتناغم فإنها تجسد الخطأ الجمالى والأخلاقى الذى تنطوى عليه شخصية القاضى ، وذلك عندما تنسحب متراجعة وكأنها تتجنب القبلة التى يطبعها على خدها بصفتها ابنة عمه فى أول لقاء لها . وللحظة واحدة فقط يبدو القاضى على حقيقته الباردة الجافة بطريقة مميتة . كان الاختلاف حادًّا تماماً فى الدرجة والمجال مثله فى ذلك مثل التناقض بين منظر غارق فى الشمس الساطعة والمنظر نفسه قبل هبوب العاصفة الرعدية ، لكنه لم يكن يملك الحدة

العاطفية التى تتميز بها مثل هذه العاصفة ، بل كان بارداً صلباً متطامناً كسحابة تخيم على اليوم بطوله . وفى محاولة لاستعادة توازنه فإن القاضى بعد ذلك بفترة قصيرة يلقى إلى هبزيباه «بابتسامة عريضة وحارة ، فى حين أنها إذا كانت تحتوى على نصف الدفء الذى تدعيه — فإنه يمكن فى الحال تكعيبة عنب أن تصطبغ باللون البنفسجى لتعرضها لطقس صيفى مثل هذا . »

ويبدو القاضى وهبزيباه صوراً منعكسة فى مرآة كل منهما الآخر حيث الصفات الأساس متبادلة ومعكوسة : فنجد هبزيباه سمراء بل يحتوى صوتها على نبرة سوداء والنظرة الغاضبة هى الانطباع المعتاد المرتسم على وجهها ، وهى بمثابة صدى لذلك البيت ذى الحواجب السوداء والأسقف السبعة المائلة والذى تعيش فى ظلاله ، لكنَّ هناك ضوءاً فقلبها له جانب رقيق محب . وربما كانت كآبتها قد فرضت عليها فى حين أنها تشكل حقيقة القاضى الذى يتظاهر بالابتسام . أما فى شخصية كليفورد الرقيق المقبل على مباهج الحياة فلا نجد مثل هذه الكآبة السوداوية ، لكنه مع اختلاف فى درجة الظل فإنه يمثل أيضاً الوجه الآخر للقاضى مع تشابه معين من ناحية أخرى مع فيبى :

«لقد أظهر كليفورد بوضوح كيف كان قادراً على أن يتشرب الظلال الرقيقة ووميض الضوء البهيج المنبعث من كل طيات طبيعته التى لابد أن تكون هكذا أصلاً . كان يشعر بدماء الشباب تجرى فى عروقه عندما تجلس بجانبه ، لم يكن جمالها من النوع الواقعى الحقيقى تماماً حتى فى أكثر خصائصه وضوحاً . وهى الخصائص التى تحتم على الرسام أن يراقبها لمدة طويلة حتى يتمكن منها ويثبتها على (لوحته) . ومع ذلك يظل هو الجمال الذى لم يكن حُلماً والذى يطوف حول وجهه ويضيئه . »

نلاحظ هنا مرة أخرى النغمة الأساس فى الصورة ، لكن قبضة كليفورد على الواقع غير مؤكدة ، وصلته به ضعيفة بحيث يصعب تصويره على الإطلاق .

وإنه لمن الواضح على أية حال أن شخصيات « البيت ذو الأسقف السبعة المائلة » لم تستوعب كصور على نطاق واسع جدًّا . وطالما ذكر النقاد الدور الذى قامت به الصور الفعلية فى «البيت» ، والمرايا التى أدت وظيفة أكثر قيمة وفائدة . ولعل شخصية الكولونيل بينشون الكبير و «مؤسس البيت» هى أكثر الشخصيات محورية :

«إذا نظرنا إلى الصورة من وجهة نظر معينة فسنجد أنها أوشكت أن تختفى تحت ظلال

(اللوحة) ، وخلف غسق العصر. ومن وجهة نظر أخرى فإنها تتزايد فى الأهمية وفى التعبير الحاد ؛ لأنه فى حين يكاد الظلام يطمس المعالم الجسمية والمادية لها فى عين المشاهد – فإن شخصية الرجل الشجاعة ، الصلبة والملتوية فى الوقت نفسه – تكاد تجسد أمامنا نوعاً من الارتياح الروحى » .

ويتأمل هوثورن فيقول : « فى مثل هذه الحالات فإن استيعاب الرسام العميق للخصائص الداخلية لموضوعه يجعلها تتجسد فى صميم الصورة ، وتمكن رؤيتها بعد أن يمسح الزمان الألوان السطحية » .

هذه الصورة تشمل وتبلور الكثير : إنها جو الظلام الذى يشعه « البيت » ، وهى مركز الدائرة الغامضة لشروره ، إنها تشتمل فى داخلها على بعد الزمن . وأكثر أهمية من هذا أنها تتداخل هى وشخصية القاضى ، وتقوم بدور التعليق عليها . والقاضى هنا هو بينشون المعاصر لأحداث الرواية والذى – كما رأيناه من قبل – صورةٌ فى ذاته ، لكن التفاصيل الخارجية طمست جوهره ومضمونه : فعندما يقدم إلينا لأول مرة يقال عنه : إنه «كان من الممكن أن يشكل مضموناً لصورة جيدة وزاخرة ، ربما الآن أفضل من أية فترة سابقة فى حياته ، وعلى الرغم من أن نظرته يمكن أن تصبح خشنة بأسلوب مؤكد فى أثناء عملية تثبيته على سطح (اللوحة) » .

هناك صورة مشابهة لكليفورد كشاب على طريقة منمنمات مالبون «إنها تشبه شابًّا يرتدى معطفاً حريريًّا على الطراز القديم ، يتميز بالنعومة التى تناسب جو التأمل الحالم الممتع ، فى حين تبدو غلظة الشفاة ورقتها ، وجمال العيون وجاذبيتها . هذا التشابه لا يدل كثيراً على القدرة الفكرية المتوفرة بقدر ما يدل على العاطفة الرقيقة الحسية . وفى مواجهة من يملك مثل هذه الملامح لا يحق لنا أن نسأل أى سؤال ، وذلك فيما عدا انه سيشق الطريق الدنيوية للعالم بكل سهولة ، وسيتمكن من أن يجعل نفسه سعيداً فى هذا المضمار . »

إننا نرى هذه الصورة مرة أخرى ، ولكن فى إطار مثالى من خلال العقل العاشق لهبزيباه التى تنتظر كليفورد الفعلى ، وذلك بعد أن تقدمت فى السن سنوات عدة ، وبعد أن تخلصت من السجن . لقد « تم رسمها بإعجاب أكثر جرأة من أن يقوم أو يغامر أى فنان به ، لكن اللمسات كانت رقيقة بحيث ظل التشابه تامًّا . إنها على طراز منمنمات مالبون التى على الرغم من أنها نفسها تنتمى إلى الأصالة نفسها فإنها أقل فى الجودة كثيراً من صورة هبزيباه التى التقطت

من الهواء والتى تمتزج فيها العاطفة المشبوبة والذكريات الحزينة » .

وأخيراً يظهر كليفورد شخصيًّا ولكن بعد أن تغير بدرجة محزنة . إنه يرتدى المعطف نفسه كما نجد فى منمنمات مالبون ، لكنه تغير من ثم « من النظرة الأولى رأت فيبى رجلاً متقدماً فى السن يرتدى معطفاً من طراز قديم ، مصنوع من الحرير الباهت ، فى حين استرسل شعره الرمادى أو الذى أوشك أن يبيض إلى طول غير عادى . »

هناك صورتان أكثر دلالة وشمولية من هذه الصور توضحان الحس المميز لهوثورن فى تجسيده للتكوين ، والوحدة الأولى نوع من الرسم الذى يذكرنا ظلال فيرمير ورمبرانت . والمنظر مائدة الإفطار فى انتظار أول ظهور لكليفورد الذى طال نفيه :

«كان كعك فيبى المصنوع على الطريقة الهندية من أحلى ما تقدمه على الإطلاق . فالأضواء التى تشع منه تناسب الهياكل التى أقامها الرعاة فى العصر البرىء الذهبى . وبحكم لمعانه الأصفر فإنه يشبه بعض الخبز الذى تحول إلى ذهب براق عندما حاول ميداس أن يأكل منه . ويجب ألا ننسى الزبد الذى صنعته فيبى بيديها وعبأته بنفسها فى البراميل فى بيتها الريفى الذى تمتلكه ، وأحضرته إلى ابن عمها كهدية تتقى بها غضبه . منه تفوح رائحة براعم البرسيم ، وينتشر سحر المنظر الرعوى من خلال غرفة الضيوف ذات النافذة الزجاجية القاتمة . كل هذا بالإضافة إلى المجموعة الوافرة والرائعة للفنجانات والأطباق الصينية القديمة ، والملاعق المزخرفة ، وإناء القشدة الفضى ، كلها اصطنعت بأسلوب لا يمكن أكثر ضيوف الكولونيل العجوز رزانة ووقاراً من أن يحتقر نفسه إذا ما سارع لكى يحتل مكانه . لكن وجه التطهرى (البيوريتان) قد نم عن نظرة غاضبة ، انطلقت من الصورة كأنه لا شىء على المائدة يمكن أن يرضى شهيته .

وعلى سبيل الإكرام إلى أقصى حد تستطيعه فيبى ، فقد جمعت بعض الزهور وورودأ أخرى قليلة وألفت بين رائحتها وجمالها ، وقامت بترتيبها فى آنية زجاجية كانت قد فقدت مقبضها منذ زمن بعيد بحيث أصبحت أكثر ملاءمة لاستخدامها كزهرية . أما شعاع الشمس المبكر – الذى يضاهى فى جدته ذلك الذى تسلل إلى « تعريشة » حواء حين جلست مع آدم لتناول الإفطار فى ظلها – هذا الشعاع جاء لامعاً براقاً من خلال فروع شجرة الكمثرى ، ثم سقط تماماً على المائدة . »

هذا المنظر الجذاب والعذب بطريقة غير مألوفة والذى تجسد فى اللون الذهبى البراق للكعك الهندى ، والزبد ، والذهب الشاحب لشمس الصباح ، تدرج فى الظلال إلى أن

تصل إلى الجدران الكئيبة وصورة الكولونيل المتجهمة . إن هذا على سبيل توزيع الضوء والظل فى (اللوحة) ، لكنه لا يؤثر كثيراً ؛ إذ إن الضوء قد سيطر بذهبه السائد ، فى حين سادت الحركة الرقيقة لفروع شجرة الكمثرى . وهنا كما فى أى مكان آخر يؤدى ضباب الزمن الرمادى دوره فى الصورة عندما يمتزج الإناء الزجاجى المطعم وإحساسُنا تجاه كليفورد الفقير الغامض الذى طعن فى السن والذى كان على وشك الظهور .

وأخيراً هناك حديقة آل بينشون فى ضوء القمر ، إنها ترمز إلى مفهوم ضوء الخيال عند هوثورن ، إنها تلك اللحظة التى تقع فيها فيبى المشرقة فى الحب وتصبح امرأة بمعنى الكلمة :

« فى ذلك الوقت كانت الشمس قد غربت مرسلة أشعتها بين السحب صوب كبد السماء مع تلك الأطياف المشرقة التى لا ترى إلا بعد مدة من غروب الشمس ، وبعد أن يكون الأفق قد فقد لمعانه المتزايد تماماً . وأيضاً فإن القمر الذى طالما طاف فوق الرءوس ، مذيباً قرصه فى اللون اللازوردى دون أن يشعر أحد – أصبح الآن فى قمة إشراقه عريضاً بيضاوياً فى مساره الأوسط . كانت هذه الأشعة الفضية ثاقبة فعلاً بما فيه الكفاية لكى تغير أسلوب وشكل ضوء النهار الذى لا يزال يتسكع . لقد جعلت ملامح البيت العتيق أكثر رقة وجمالاً على الرغم من أن الظلال سقطت بعمق أكثر على زوايا أسقفه الكثيرة المائلة ، وكمنت فى ثنايا القصة التى نحن بصددها الآن .

ومن خلال الباب الذى فتح نصف فتحة فقط ، ومع مرور كل لحظة – أصبحت الحديقة زاخرة بالصور الموحية ، منها : أشجار الفاكهة ، والشجيرات الكثيفة ، وأعواد الزهور ذات الغموض الداكن .

أما الظواهر العامة التى تبدو عند انتصاف النهار فمن الواضح أنها استغرقت قرناً من الحياة الجافة الكئيبة لكى تتبدل الآن من خلال سحر القصة الرومانسية . كانت هناك مائة سنة من السنوات الغامضة تهمس وسط أوراق الشجر كلما شق نسيم البحر العليل طريقه وسطها باعثاً فيها الحركة . ومن خلال أوراق الشجر التى غطت سقف البيت الصيفى الصغير ومض ضوء القمر هنا وهناك ، ثم سقط بياضه الفضى على الأرض المظلمة ، وعلى المائدة والمقعد الدائرى الغارقين فى الظلام مستمراً فى تنقله ولعبه طبقاً لما تسمح به الفجوات الملتوية والفتحات المستقيمة بين البراعم التى فى نهاية الأغصان . »

تمثل هذه الصورة أكثر خطوط هوثورن المتناغمة تركيباً وتعقيداً من حيث الضوء واللون

والظل والامتزاج والحركة مع موهبته فى التركيز غير المقحم على الأفكار ذات الدلالة : فضوء القمر يعمق من مفاهيم فيبى وأحاسيسها ، ويضيف نغمة جديدة إلى شخصيتها . إنها تمثل الحقيقة الجوهرية فى الأسلوب الفنى المفضل عند هوثورن ، وتلقى الأضواء على مفهومه لفنه القصصى ؛ فهذه النغمة - كما يقول - تستخدم «أدواته فى خلق الجو اللازم من خلال تكثيفها أو تهدئتها للأضواء وتخصيبها للظلال فى الصورة .» إنها تشكل النظرية الجمالية فى «البيت ذى الأسقف السبعة المائلة» وكما قيل عنها بحق : فإنها تمتد ؛ لتشرح طبيعة الشخصيات وعلاقاتها المتداخلة ووظائفها المتعددة .

معالم الثقافة الأمريكية



وارنر ب . بيرثوف

يُعَد وارنر ب. بيرثوف من أئمة المتخصصين فى ميلفيل وإيمرسون . التحق بهيئة تدريس جامعة هارفارد فى صيف عام ١٩٦٧ كأستاذ للإنجليزية . وهو دارس متخصص فى الأدب الأمريكى فى القرنين التاسع عشر والعشرين . وتشتمل أعمال الأستاذ بيرثوف على «النموذج الذى يمثله ميلفيل» (١٩٦٢) و «خميرة الواقعية : الأدب الأمريكى ١٨٨٤ - ١٩١٩» (١٩٦٥) . وقد قام بتحقيق طبعتين لكتاب تشارلز بروكتون براون «آرثر ميرفن» (١٩٦٢) ، وكتاب إيمرسون «الطبيعة» (١٩٦٧) .

وكان عضواً بهيئة التدريس بكلية برين ماور من عام ١٩٥١ إلى عام ١٩٦٧ .

كما عمل الأستاذ بيرثوف أستاذاً زائراً فى جامعة كولومبيا ، وكاليفورنيا (بيركلى) ، ومينيسوتا وكاتانيا (فى صقلية) ثم فى وارسو .

ولد فى أوبرلين بولاية أوهايو وأدى الخدمة العسكرية فى احتياطى بحرية الولايات المتحدة فى أثناء الحرب العالمية الثانية . وهو خريج جامعة هارفارد التى حصل منها على درجات الليسانس والماجستير والدكتوراه .

(١١) هيرمان ميلفيل : **رجل الثقة**

بقلم : وارنر بيرثوف

إن رواية هيرمان ميلفيل الغريبة والمحيرة « رجل الثقة » التى تعد « حفلة تنكرية » بالنثر ، والتى تسميها إليزابيث فوستر « آخر عمل له كروائى محترف » – هذه الرواية من الكتب التى تجعل حيرة القارئ جزءًا من موضوعها الأساسى . إنها تستفزنا بصراحة بسبب افتقارها الواضح إلى التسلسل المنطقى ، ثم من خلال ومضات من النظر الثاقب الذى يوحى بالحكمة السديدة والنهائية فى بساطة فجائية تستفز توقعاتنا التى فقدت الصبر ؛ لأنها لم تجد النظام والاتساق اللذين نعتقد أنهما يكادان يتطلبان مسايرة سلوكنا وعاداتنا الإدراكية الخاصة .

إنها تستفز أيضاً أحاسيسنا الخفيفة وإيماننا العميق السخيف بأنفسنا كقراء ذوى مبادئ نقدية ، وذلك فى بحثنا عن تأكيد نقاشنا الجدلى بدون الاستغناء عن متعة التسلية والانتقال بحرية من نقطة إلى أخرى . أو كما يؤكد ميلفيل بنفسه فى جفاء هذه الحقيقة فى واحدة من ملاحظاته الثاقبة التى نجدها مبعثرة خلال « رجل الثقة » والتى تدور حول طبيعة الرواية وانغماسنا فيها !

إنها تمسك بتلابيبنا أيضاً « ليس فى بحثنا عن قدر أكبر من التسلية ، ولكن فى البحث عن قدر أكبر من الحقيقة عند القاع أكبر مما تستطيع الحياة الحقيقية نفسها إظهاره ! »

والكتاب الذى نحن بصدده ببساطة « عمل للتسلية » كما يخبرنا ميلفيل فى الفقرة نفسها . ومن الغرابة بمكان عندئذ أن نقحم أى نوع من التساؤل النقدى الهجومى على الرواية بأن

نفترض فيها اتساقا أفضل ومنطقية أكثر كمالاً . وبالإيقاع اللاهث نفسه تقريباً على أية حال ، ذلك الذى يعلو بجدية تميز نبض الأحداث غير المنتظم فى الكتاب ، والذى يوحى بعدم الثقة فى المشروع كله بالنسبة للكاتب والقارئ على حد سواء – هذا الإيقاع يتصل فجأة بأعمق أسرار الحياة الغامضة وبوعينا بأنفسنا ككائنات روحية وخيالية . فكيف لكتابة الرواية نفسها أن تهرب من هذا القلق بعينه ، من هذه الازدواجية اللانهائية فى النظرة الإنسانية ؟ إذ إنها تجمع بين خداع النفس وسموها فى الوقت نفسه !

إنه لا مفر من الإجابة السلبية ، لكن ميلفيل فى هذا الكتاب لا يتعجب منها . فهو يوضح نقطته بهدوء : « مثل الرواية كمثل الدين فإنه يتحتم عليها أن تخلق عالماً آخر ، لكنها فى الوقت نفسه تشعرنا بقيدها حولنا . »

والكاتب الذى يصل إلى الدرجة التى يرى فيها وظيفته فى هذه الأضواء الشاذة : إما أن يكون على وشك التمكن النهائى من صنعته أو أن يكون قريباً من نقطة الانهيار ! وفى الواقع فقد أصبح من الصعب فصل الانطباع الخاص الذى تثيره فى داخلنا رواية « رجل الثقة » عن معلوماتنا حول نشرها فى بدايات عام ١٨٥٧ ، وهو النشر الذى وضع حداً لحياة ميلفيل كمؤلف للكتب ، وحدد بداية الانسحاب والاعتزال فى سنواته الأخيرة .

كانت رواية « رجل الثقة » آخر عمل نثرى مطول نشره ميلفيل فى أثناء حياته ، ومن ثم كان الأخير فى سلسلة الكتابات المدهشة التى زخر بها العقد القصير والباهر فى حياته العامة ككاتب أمريكى . وعندما ظهرت كان لايزال شاباً لم يتعد الثامنة والثلاثين من عمره ، لكن كم كتب بالفعل فى تلك الفترة ؟ فمنذ قصة رحلته فى جزر البولونيز « تايبيه » فى عام ١٨٤٦ إلى قصته الرومانسية الرمزية المثيرة للأشجان « بيير » فى عام ١٨٥٢ – نشر سبعة كتب كاملة الطول منها تحفته « موبى ديك » ، وبين « بيير » و « رجل الثقة » لم يكن أقل إنتاجاً : فقد ملأ مجلات « بوتنام » و « هاربر » بسلسلة من القصص واللقطات التى تتميز بالخيال الحى .

(وقد يجدر بنا أن نلاحظ أنه فى عام ١٨٥٧ كان وولت ويتمان – الذى ولد فى عام ميلاد ميلفيل نفسه – قد كان يمر ببداية مستقبله كشاعر أمريكى .) وإذا كان ميلفيل قد بلغ نقطة الإجهاد الوظيفى فلابد أن هناك سبباً وجيهاً يكمن وراء هذا .

وقد أدت عدة ظروف خارجية أيضاً دورها فى الوصول بمستقبله إلى كارثة : ففى عام ١٨٥٣ اندلع حريق فى دار مجلة « هاربر » أدى إلى تدمير كل المخزون له من النسخ التى لم توزع

من أعماله المبكرة ، وكان هذا بمثابة صدمة أكثر منه مجرد قيد رمزى . لقد زاد من صعوبات أية استعادة ذات معنى لشعبيته التى ضاعت وللربح الفورى الذى عانى من ضياعه عند طبع « موبى ديك » و « بيير » . وعندما نشر « رجل الثقة » – التى لم تخذلها كل العروض التى كتبت عنها تماماً – وقعت فى الحال ضحية الفوضى الاقتصادية فى عام ١٨٥٧ . وكان الناشران الجديدان لأعماله – ديكس وإدواردز قد أفلست شركتهما فى شهر صدورها نفسه . وعلى أية حال فإن هذه الأسباب تبدو عرضية ، لكن الأزمة الحقيقية كانت فى الداخل . وقد أدركت عائلة ميلفيل هذه الحقيقة فأرسلته فى جولة أوربية فى نهاية عام ١٨٥٦ لكى يستعيد صحته وتوازنه ؛ كما أدرك هوثورن هذه الحقيقة عندما تحدث معه فى ليفربول فى شهر نوفمبر من العام نفسه ، واكتشف أيضاً أن الشفاء لن يكون سهلاً بالنسبة له ، لكن الكتاب نفسه ربما يكون أقوى دليل على صحة هذا الكلام لدرجة أنه كان من المستحيل بالنسبة للقراء ألا يشعروا بهذا .

ومن بين كل كتب ميلفيل فإن « رجل الثقة » تعد على كل المستويات أكثرها إثارة للمشكلات والتعقيدات ؛ إنها ادعاء لا يمكن إنكاره فى قضية كانت أكثر أعماله الأولى طموحاً قد قوبلت بالترحيب من بعض من تصدوا لها بالعرض فى الصحف والمجلات على أنها تشكل دليلاً على رغبته الجادة فى تحطيم الإطار التقليدى للقصة .

وبداية فإنه لا يوجد من هو متيقن من أن الكتاب قد تم فعلاً ؛ إذ إنه لا ينتهى بخاتمة محددة ، بل يبدو أنه يتوقف فجأة تماماً مثل حياة كاتبه الأدبية على سبيل عدم تجنب المعادلة بين الكاتب ومستقبله الأدبى .

ومن ناحية أخرى فإنه لا يوجد من هو متيقن من أن ذلك يثير اختلافاً ضخماً . إن « رجل الثقة » تبدو ذلك النوع من الكتاب الذى يضع نصب عينيه مقولة أعظم واحدة للإدلاء بها ، وقد أدلى بها بالفعل من خلال إطار محدد ، لكنه يحمل داخله سلسلة من الأحداث التى تكررت بأسلوب شاذ بسبب العودة مراراً إلى مثل هذا التكرار . وقد لا نستطيع أن نوافق على ماهية هذه الرسالة بالضبط ، لكننا نشعر بالتأكيد بالتركيز العقلى المحدد الذى قيلت من خلاله ؛ بل إننا نعى أن ما نلاحظه إنما هو تكرار أنواع محددة من الحدث تتمثل فى تجديد مفهوم موحد واحد .

وفى الواقع فإن السرد الفعلى يوضح تقدماً معيناً إلى الأمام ؛ فإن كل منظر يمهد للتالى وتتحدد وظيفته على هذا الأساس لا أكثر ولا أقل ! إن رجل الثقة المثير للغموض يلقى بالتلميحات والمؤشرات التى تمهد أذهان ضحاياه للتوضيح التالى الذى يقوم به متخفياً فى

أسلوب جديد ، والتى تبلور هذه الأساليب المتتالية من التخفى والغموض على أنها شىء معتاد ومتوقع قبل أن يتوغل مرة أخرى مرتدياً إياها . لكن حتى القول بهذا يحمل فى طياته افتراضات أكثر من اللازم ؛ لأنه ليس من الواضح على الإطلاق أن نكتشف أن هناك رجل ثقة فقط كما يبدو مرتدياً أقنعة مختلفة ، أو أن هناك قارباً محملاً بكلّ طاقته برجال ثقة لا نفرق بينهم إلا بقدرة كل منهم على الأداء الرزين .

إن تتابع الشخصيات التى تمر أمامنا لا يتمشى بالضبط مع القائمة التى يقدمها لنا الأعرج الأسود فى الفصل الثالث الذى يبدأ التسلسل الرئيسى للفقرات متمثلاً فى قائمة هؤلاء الذين سيعلنون ثقتهم به وبعض الشخصيات التى يدلى بأسمائها تشبه تلك التى تظهر فيما بعد كشخصيات معادية لرجل الثقة وهى التى تمثل ظاهريًّا المزيد من ضحاياه .

حقًّا إن هناك معنى يكمن وراء كل فرد على ظهر سفينة المسيسيبى البخارية حيث تقع أحداث الكتاب ، إن كل واحد منهم يبدو كرجل ثقة وكضحية فى الوقت نفسه ! لقد وقعوا جميعاً ضحايا لنوع ما من التشتت الخيالى والذى يصدر عن واقع الحياة ذاتها ؛ إنه نوع من الهلوسة الداخلية التى تغرى الإنسان بأن يستهلك وجدانه وروحه وعقله – ناهيك بالمال السائل فى يديه – وتصل به وراء كل حدود الأمان ، ويبدو تطور أحداث الكتاب فى تلقائية وميكانيكية الحلم .

وهناك لعثمات كلامية وأفكار ملحة تنضح فى حديث الشخصيات كما لو كانت تحلم ، بل إن السفينة البخارية نفسها تدعى بالفرنسية «المخلص أو الأمين» وذلك على سبيل التهكم ؛ لأنها فى واقع الأمر سفينة للحمقى الذى يعيشون فى الوهم الكاذب ؛ فهى ترحل فى أول يوم من شهر أبريل ويصفها ميلفيل بقوله : إنها «البرلمان الذى انضم إليه كل من هب ودب» وهى فى حالة استقبال مستمر «المسافرين جدد بدلا من هؤلاء الذين غادروها ، وعلى الرغم من أنها مملوءة دائماً بالغرباء – فهى بصفة مستمرة لكن محدودة تضيف إليهم أو تستبدل بهم غرباء أكثر غربة ! » . وكل يتحركون إلى نهاية مشتركة سواء أكانوا واعين بها أم غير ذلك ، أو كما يصفها ميلفيل بأسلوب غير مباشر : «إنها تذعن بطريقة إرادية لذلك القانون الطبيعى الذى ينهض على التحلل بالنسبة الذى يعتمد بها نفسها على التكتل ، وهذا هو ما يفعله الزمن بالنسبة لكل عضو من أعضائها .»

إن هذه الحركة والنبض الإنسانيين اللذين يتميزان بالاضطراب ذى الحركة البطيئة الملحة

التى تشبه حركة العميان الذين يتخبطون مع فريق آخر من العميان – وليس هؤلاء الذين يتصارعون فى رؤية بيتس ذات الطابع البطولى – هذه الحركة المضطربة مضمون كل منظر، وهى التى تحل محل الحبكة ؛ فالإحساس ينمو ويسيطر على الموقف الذى يجسد لنا البشرية وهى تدور ببطء فى حالة من التنويم المغناطيسى. لقد وقعت أسيراً لسحر من صنع ذاتها تحت ضغط إطار من النظم التى أكل عليها الدهر وشرب، نُظُم لا تعرف سوى الخداع وفقدان الثقة. ويبدو رجل الثقة نفسه قانعاً – بأسلوب غريب – بالقيام بألاعيبه وحيله على مستوى لا يليق به : فالعمليات الواضحة التى يقوم بها كوكيل لشركات وهمية للفحم ولمؤسسات خيرية بحيث يبيع الأدوية التى يطلق عليها اسم «المضاد لألم السامرى» و «البلسم المقوى الطارد لكل الأمراض» – كل هذه المحاولات لم يكن لها هدف محدد واضح سوى الحصول على «دولارين أو ثلاثة قذرة !» ؛ مما يضفى المزيد من الغموض على الموقف كله.

أما تلك الشخصيات القليلة التى قد تبدو لفترة ما أسمى أخلاقاً من الآخرين مثل بيتش الأعزب المخادع الواثق من نفسه والقادم من ميزورى ناضحاً بالمرارة، ومثل الفيلسوف الصوفى مارك ونيسام الذى يجسد نموذجاً متضخماً من الأخلاقيات الترانسيدنتالية التى تنادى بالتفاؤل وعدم الاعتماد على خدمات الآخرين – مثل هذه الشخصيات تبدو حمقى أو سفلة من لون أكثر خبثاً ! وهذه الحقيقة تتكشف لنا قبل أن نفرغ منهم، وذلك عندما تتعطل طاقة الفضيلة الكامنة داخلهم، ولا نجد أى مهرب من هذا الحفل التنكرى الراسخ والزاخر بالخداع والحماقة البشرية.

أما الشخصيتان اللتان يقدمها الكتاب على أنهما خارج نطاق هذا المسرح الطافى للأحداث تماماً واللتان نعرف قصتهما من خلال قصص داخل القصة الرئيسية – فهما أكثر إثارة للرعب من أية شخصية أخرى ظهرت على ظهر السفينة :

جونريل الباردة العنيفة القاسية التى لا يعرف قلبها سوى الحقد والانتقام، بل المراوغة أكثر من أية امرأة عرفها جنس النساء، والتى اشتهرت لمستها بأنها تطعن وتجمد !

وكاره الهنود الكولونيل جون موردوك الرزين المستقيم الذى يكرس نفسه لديانة خاصة لا تعرف سوى القتل والانتقام الذى لا ينتهى !

إن العالم الأخلاقى لقصة «رجل الثقة» يتميز بغموض فى لون الشفق. ولكن عندما يندمج فيه المرء فإنه ينسحب تدريجيا وسط دوامة متزايدة الظلمة حيث تنطمر كل الحكمة التقليدية وتندثر كل الأضداد الزوجية التى عادة ما نستخدمها لكى نحافظ على التوازن :

العقل والجنون ! والحماقة والحكمة ! والعربدة والوقار ! والحماس والإحباط ! والإخلاص والدجل ! والأمانة والخداع ! وحب الإنسان وكراهيته ! كل هذه المترادفات تصبح من لغو الكلام الذى لا معنى له ! إنه عالم ضاعت منه كل بركات الرحمة الإلهية والقواعد الأخلاقية ؛ إذ إن وعينا يزداد أكثر بغياب فضائل معينة ، أو عناصر مفروض أن تكون ضرورية للفضائل ، وذلك من وعينا بقوة البدائل الشريرة ! ويبدو من المناسب أن تتمثل الصورة النهائية فى الكتاب فى المصباح الذى انطفأ .

والآن يجب أن نضع فى اعتبارنا أن هناك تناقضات ونهايات معلقة فى نسيج السرد . ومن الواضح أن ميلفيل كان مريضاً وفى روح معنوية هابطة عندما كتب هذا الكتاب . وحتى من خلال دفعه للخط العام القائم على السببية المنطقية فإننا نستطيع أن نتصور كيف أنه بدأ فى صرف النظر عن إكمال هذا المجهود الذى جعله يشمئز من نفسه ، والذى وجد فيه مجرد حماقة لا معنى لها دفعته إلى التأليف .

إن مثل هذا الانهماك فى الكتابة ، وكل هذا المجهود لارتجال صور وشخصيات جديدة لها نمط السلوك الإنسانى الذى لا يختلف ولا يتنوع فى النهاية على الإطلاق – كل هذا يبدو مباراة من النوع الذى يحفل بأكثر العناصر إغراقا فى العبث . ومع ذلك تبدو الرؤية المنعكسة فى كل مكان موحدة وكاملة . ويبدو أننا فى مواجهة حضارة تسير نفسها بنفسها بحيث تتناغم هى وذاتها بطريقة غريبة مهما كان هذا التناغم محزناً ومثيراً للشجن ، لكنها حضارة ليست من السهولة حتى نجد المفتاح الحقيقى المؤدى إليها . وأنا لا أتكلم الآن عن التفاصيل الخارجية الكثيفة التى ترتبط بأحداث الكتاب ، والتى تشكل سخرية أخلاقية واضحة بما فيه الكفاية من تحلل المجتمع الخاضع تماماً لقيم المال والتجارة ، لكننى أتكلم عن خصائص هذه الرؤية ذاتها ، وهذا الأسلوب الذى يمثل الإنسانية التى تقف لنا بالمرصاد عند كل منعطف .

أما عن أعمق معانى الكتاب فإنها تتمثل فى الجو العقلى الذى تثيره وتنبع منه . إنها أعمق من «كوميديا الحدث» الساخرة التى ننشغل بها ظاهريا . وهنا مرة أخرى – مستعيراً مصطلحات من تعليق ميلفيل نفسه – تكمن «كوميديا الفكرة التى لا تخبرنا – مثلما تعودت الكوميديا أن تفعل – عن أية مساحة سيشغلها التجريد الخيالى للأحداث والشخصيات . إن «رجل الثقة» زاخرة بالشخصيات ذات الألوان المتعددة والتى يبدو أنها ترمز إلى السلوك الإنسانى الأساسى ، لكنها كتاب يثير الشكوك أيضا بطريقة عرضية «عن احتمال أن الإطار الإنسانى فى كل الحالات دليل نهائى على الإنسانية ذاتها» ، وعن احتمال أن المعطيات الأساسية

التى نتعرف من خلالها على الإنسانية – مثل الشعور والمنطق والعاطفة الطبيعية – يمكن أن تكون مناسبة للسلوك ولقوة التحمل العادية التى نلمسها فى الحياة كما نعرفها.

إن عدم الاستقرار المطلق للشخصية والسلوك الإنسانيين هو مقولة أساسية تحكم الشكل الروائى مثلما تحكم المضمون الأخلاقى تماماً. وحديث رجل الثقة نفسه زاخر بالتحذيرات غير المباشرة فى هذا المجال : يقول مخاطباً أحد الذين لا يؤمنون بوجود الخير والتقدم فى الحياة الإنسانية : «لا تكن واثقاً تماماً ممن أكون أنا ! إنك لا تستطيع أن تصل إلى أية نتيجة نهائية قائمة على الإطار الإنسانى ! » ثم يوجه حديثه إلى آخر محاولاً تعريف العقل نفسه على أنه أولاً وقبل كل شىء «مادة مطاوعة» ، يقول : «إننا يا سيدى لسنا سوى طين ! طين الخزاف ، أو كما يقول الكتاب المقدس ، إننا طين ضعيف ذو قدرة عجيبة على الاستسلام» . ومن هنا كان «غموض الذاتية الإنسانية بصفة عامة ، » وهو الغموض الذى يصدر عنه كل أوجه الغموض والشكوك التى هى أقل شأناً ، ومن هنا كان الإمكان العام لوجود الظواهر العبثية مثل صديق البشر وسندهم ، والمحب الحقيقى للبشرية الواثق من نفسه دائماً والذى لا يؤمن إطلاقاً بوجود الخير والتقدم فى الحياة الإنسانية ، أو حتى ذلك النقيض الأكثر عبثاً وزيفاً والمتمثل فى «عدو الإنسانية المرح» ، «ذلك النوع الجديد من الوحوش» كما يسميه رجل الثقة بهدوء بارد ، وهو الذى أتاح له التقدم العام الشرير للحياة الحديثة الرقيقة الناعمة فرصة الظهور. إن قوانين الحياة تتمثل فى التغيير المستمر وعدم الالتزام بخط واحد ، إنها على سبيل المثال الحقيقة (الوحيدة) التى تتكشف من خلال القصة الصغيرة المتزايدة فى الغموض الصوفى والتى تتمثل فى تشارلمونت فى الفصل الرابع والثلاثين ، وبناء عليه يجب أيضاً أن تكون القاعدة للنقاش والاتصال بين الناس.

ويلاحظ ميلفيل أن الأعلام العظام فى الأدب الروائى والدرامى لا يتفوقون فى شىء أكثر من تفوقهم فى تجسيد هذه القدرة المتجددة على عدم الالتزام بخط ثابت مستقر : إن شكسبير هو النموذج لكل هذا فى كونه يجمع بين «التنوير والغموض المتزايد» فى الوقت نفسه. فبالنسبة لهؤلاء الذين يرغبون فى التوضيح الكامل فإنه يملك قوة غريبة لكى «يفتح عيونهم ويعرى أخلاقهم فى عملية واحدة» وذلك على الرغم من أن القارئ الأكثر حكمة لن يقول أكثر من أن «شكسبير هذا إنسان غريب ! » على سبيل الثرثرة المقصودة والتى لا لزوم لها.

ونستطيع القول بأن مثل هذه الالتواءات والتعرجات فى الجدل تدل على المزيد من تكثيف تلك الصورة العامة للسلوك الإنسانى التى تميز كل كتابات ميلفيل لا أكثر ولا أقل ، بحيث تبدو

غالباً فى أول الأمر متجهة نحو الكوميديا ، باطراد متزايد تجاه أهداف تراجيدية .

إن الإنسان مخلوق معرض للأمراض المعدية المتوالية ، وتتمثل حيويته فى هيئة إذعان للحظة المعاشة بكل ما تحمله من كآبة نفسية وبائية . وفى « رجل الثقة » يبرز المرض المعدى للشك وفقدان الثقة منفجراً من فترة لأخرى فى نوبات عنيفة من كراهية الإنسان أو كراهية النفس النابعة من الكآبة الحقيقية . إنها كآبة ذات دلالة متزايدة ؛ لأنها لم تتجسد كعنصر غير مبرر أو بلا سبب ، لكننا نكرر القول بأن هناك نقصاً مثيراً للعجب فى التركيز والتأكيد الدرامى على تطوير هذه الصورة العامة : فإذا كان هناك أى اتفاق بين النقاد حول أى شىء ورد فى « رجل الثقة » - فإنه يكون هذه النقطة : إنه الأسلوب أكثر منه القصة الذى يعد المعيار الراسخ الذى يتحدث الكتاب من خلاله ، وهو الخط الرئيسى الذى تنهض عليه طاقته العامة أكثر من التسلسل السردى المتكسر الملغز ! إنه أسلوب غريب زاخر بالتلميحات الذاتية والتردد والشخصية المتميزة ، ومن حين لآخر يومض بالحكم والشعارات والصور الرمزية والشخصيات الوصفية الغامضة التى تلقى أضواء فاحصة على حيرة الجميع الأخلاقية .

وهكذا فإن الحركة التى تنبض بها الكتابة تمثل موكب الأحداث وتردد الشخصيات وعدم استقرارها داخل هذا الموكب . ولعل الخط بين التهكم ومجرد اللعب على الألفاظ ، وبين البصيرة الثاقبة والعبثية الواضحة - هذا الخط يتميز فى بعض الأحيان بالدقة والتحديد : ففى الوقت الذى نصل فيه متأخرين فى الكتاب إلى جملة مثل « أما الذى تتأتى له معرفة الإنسان فإنه سيظل فى جهله بالإنسان ! » - فإننا نجد أنفسنا فى الحيرة التى تصيب الشخصية التى تنطق بها نفسها ، ويصبح من الصعب أن نقرر : هل هذا لغو لا معنى له لتجنب الحديث الجاد أو حكمة خطابية على سبيل البلاغة ؟

ورجل الثقة نفسه هو الممثل الرئيسى لهذا الأسلوب ، والأسئلة التى تثار حول معنى الكتاب أسئلة فى النهاية حول حقيقة شخصيته ومهمته . من رجل الثقة ؟ وماذا يقدم لنا ؟ إن الكتاب زاخر بالتلميحات والإيحاءات والتعريفات الغامضة ، على الرغم من أن كثيرا منها لا يعكس شخصية رجل الثقة بقدر ما يعكس شخصية الحشد الذى يحكم عليه والذى لا يمثل سوى عدم الإدراك المشتت الذى لا يحمل فى طياته أى شكوك . وهو بالنسبة للآخرين مجرد محتال ، أبله ، وغد ؛ لكنه ربما يكون أيضاً على حد قول أحد الملاحظين له قد قام بتوزيع بعض المال فى أوجه الخير ! وعلى أية حال فإنها « أموال خيرة » و « عبقرية أصيلة » ، ومع ذلك فهو « رجل غريب الأطوار ملىء بالشكوك ! وبناء عليه فهو أقرب المرشحين لكونه

ممثلاً للإنسان بصفة عامة ، إنه غريب ليست له شخصية محددة ، متخف وراء مظهر يوحى بالثقة فى النفس ، ويمثل الإنسان العالمى بأسلوب مدهش للغاية . وكما يذكره حلاق السفينة الخشن وأحد ضحاياه الذين لم يتخلصوا من تأثيره عليهم فيقول عنه : إنه «ساحر الإنسان» ! . وعلى قدر ما يصر على تقديم نظرية يعيش الناس على أساسها ، وعلى مواجهة تجربة الحياة فى هذا العالم – فإنه يمثل بصفته الشخصية نموذج «الرجل السعيد» فى عالم أصبح فيه عدم التعاطف اتجاهاً منطقيًّا ، إنه «وغد ميتافيزيقى غير مألوف» ؛ فهو يبشر بالخير والإحسان والثقة بطريقة تغرى الناس بأن يفقدوا إيمانهم بهذه القيم أكثر : يقول للحلاق : «إننى محب للإنسان ، بل إننى حب الإنسانية نفسه ! ، «لكن إجابة الحلاق عن هذا الحديث الرقيق الناعم تحمل فى طياتها الوزن نفسه : «سيدى ، لابد أن تلتمس لى العذر ؛ فإننى مسئول عن عائلة .»

ولا شىء يشوش الإدراك أكثر من طريقة رجل الثقة التى يحدد بها أهدافه ، يقول : «لقد كرست نفسى من أجل صنع الخير لهذا العالم ، فقد خبرته بنفسى بصفة نهائية .»

هنا نستمع إلى أسلوب معين يحمل فى طياته استخداماً عنيفاً لتراكيب اللغة والغموض النحوى بسبب استخدام أنواع الضمير استخداماً يؤكد التهمة الأخيرة الموجهة إلى رجل الثقة على أنه أكبر المتعاملين مع الحقيقة خيانة لها : إنه الذى «يتلاعب بالأفكار بالأسلوب الذى يتلاعب به نفسه شخص آخر بالكلمات .» .

أو هل هو أسوأ من مجرد كونه وغداً ومتلاعباً بالأفكار والألفاظ ؟ فى تلك الطبعة الممتازة التى قدمتها إليزابيث فوستر لكتاب «رجل الثقة» استطاعت أن تبلور شخصيته بأسلوب يجعلنا نراه شخصيًّا على أنه الشيطان ! ويجعلنا نفهم الكتاب بصفته تجسيداً للكيفية التى خلف بها عدو المسيح المسيح نفسه فى حكم هذا العالم ، وكيف «يستخدم الشيطان المثالية المسيحية لتحقيق أغراضه الخاصة .» وكما تصر الأستاذة فوستر على التأكيد بأن هذه «الأليجورية الرمزية» السوداء هى الوسيلة التى ينمى بها ميلفيل هجومه الساخر على كل السلسلة التى انتظمت فيها الفلسفات المتفائلة فى هذا القرن وما تبعها من ازدهار للاتجاهات الدينية والإنسانية والتجارية .

وقراءة الكتاب من هذه الزاوية أمر منطقى ومعقول تماماً ، بل نتج عنها رأى أكثر تحديداً قدمه نيوتن آرفن عندما قال : إن «رجل الثقة» «واحد من أشد الكتب إلحاداً استطاع

أمريكى أن يكتبه ، إنه واحد من أكثر الكتب عدمية سواء على المستوى الأخلاقى أو الميتافيزيقى ! » .

إن الدليل واضح والقارئ الذى يظن عكس ذلك سيجد نفسه مدفوعاً إلى الوقوع فى براثن الشك وسوء الفهم بحيث يكتفى بقوله : « إننى لا أستطيع أن أقرأه من هذه الزاوية » . وبالتأكيد فإنه إذا كان رجل الثقة الغامض هو الشيطان ، أو هو الأمير المهذب الساخر بمرارة من عالم الكلاب والثعالب هذا – فلابد أن يكون إضافة ممتعة سواء على المستوى الصريح أو المستوى الجمالى ، بل إضافة أصيلة حقًّا إلى السلسلة العامة لشياطين الرواية الحديثة ، لكننا نستطيع أيضاً أن نجادل فى أنه بصرف النظر عن إغرائه للعالم وللبشر بالسقوط بعيداً عن الرحمة الإلهية ، أو قيادته له إلى طريق الغواية – فإن رجل الثقة يؤقلم نفسه فقط لهذا الوضع فى أثناء الرحلة البحرية . إنه لا يقوم بنفسه بتوجيه حركة هذا العالم ، بل يندمج فيه بمنتهى البساطة ، وينهمك فى ممارسة ألاعيبه نفسها . ونجده فى أكثر من مرة منهزماً ولا تقابل آلامه إلا بالاحتقار والسباب ، وعندما ينتقم لنفسه من حين لآخر ، ولكن فى حدود معينة – فإنه يفعل هذا بأسلوب يرضينا ؛ لأنه يفعل هذا من خلال الإيقاع بخصمه فى موقف مناسب يتناقض فيه ونفسه ، لكن الخسارة التى تقع على عاتقه لا تزيد فى أقصى حدودها على بضعة عملات أو فواتير قليلة . إن تفاهة الردع تتناسب بأسلوب رقيق والحقارة الأساسية التى تنطوى عليها الإساءة .

وهو فى الوقت نفسه يتكلم بقدر أكبر بكثير من ذلك الذى يحتال به ، وأكبر بكثير من أى عائد نقدى فورى إليه . إنه يتكلم ويتكلم ويتكلم ! إن دوره فى الكتاب يتمثل أساساً فى دفع عجلة الحوار والنقاش ، فهو « الرجل المتكلم » كما تدعوه إحدى الشخصيات ، وهكذا فهو معلم أو مدرس فى هذا المجال ؛ إذ إنه يجيب فى الحال : « إن الوظيفة العجيبة الملقاة على عاتق المعلم تحتم عليه أن يتكلم . » ويستمر فى الكلام فيقول : « ما الحكمة ذاتها سوى حديث المائدة ؟ »[1] .

وعلى أية حال فإن ما يقدمه ليس بنظرية مثل تلك التى يتحدث عنها المعلمون بأساليبهم المعتادة . إنها إلى حد ما صورة لأسلوب فى الحياة ، لكنه أسلوب بعيد عن خداع الناس للإيقاع بهم فى طرق الشر ، بل ملتزم صارم عندما يرى القضية الحقيقية والناس يتحولون عنها عند إدراكهم لها على سبيل تجاهل الحقيقة ، وذلك بأسلوب أعنف من هؤلاء الذين يكتفون بإحاطتها بشكوكهم العادية . إن الكلمة التى يمكن أن تطلق على هذا السلوك هى « الثقة » ،

لكنها الثقة التى تخضع للظروف والتطلعات والتى يمكن أن تستمر فقط من خلال عملية اختبار لا تنتهى ؛ إنها امتحان مفتح العينين بصفة مستمرة لكل الإشارات والتلميحات والدلالات ؛ إنها عملية مراقبة ملتزمة ليس لها قرار ، وليس منها فكاك فى هذه الحياة !

وبالإضافة إلى ذلك فبصفتها أسلوباً للحياة – فإنها تأتى فى حراسة التحذيرات المحيطة بها ، بل الأسوأ من كل هذا – إنها توجه ضد نفسها ، كما أنها موجهة تماماً ضد الأشياء الأخرى: ففى الفصل الأخير نجد رجل الثقة نفسه يتحدث مقتبساً كلمات من قصة ابن سيراك التى وردت فى الأسفار المشكوك فيها فى التوراة ، ويبدو أنه يربط فيها ما بين معلم الثقة وأعتى أعداء الروح ، وربما نجد أفضل تعريف لهذا الأسلوب فى الحياة فى الفصل السادس عشر كنوع من تفسير تعاليم القديس بولس فى رسالته الأولى إلى أهل تسالونيكى الإصحاح الخامس ، الآية ٢١ التى تقول : «امتحنوا كل شيء تمسكوا بالحَسَن» .

(وهذا النص الإنجيلى يتبع بالنص فى أعقاب تحذير ملحوظ من التعاليم المزيفة لأبناء الليل .) هؤلاء الذين يرون النتائج التى تترتب على هذه التعاليم يصيبهم الرعب الحقيقى لا محالة . وعلى الرغم من أنها ليست من التعاليم التى نربطها عادة بالشيطان فإن الانطباع الذى تتركه فى أذهان الذين يستمعون إليها يجعلهم يشعرون باللعنة تحيط بهم . ويعترض رجل مريض يلهث فى عذاب من أجل الشفاء : «ولكن لكى نشك فى الأشياء والأشخاص ونمتحن الجميع ، ونستمر على هذا المنوال الممل المجهد – فإن هذا يتعارض تماماً والثقة ! إنه الشر بعينه» .

وربما كان الأمر هكذا ، لكننى أرفض منطق هذا الرجل بصفتى أول ناقد حديث يبحث وراء المعنى العام الكامن فى الكتاب ، بل هناك ما يمكن قوله أيضاً فى هذا المجال : وهو أن الشخصيات تتقمص بطريقة غير غامضة روح فعلة الإثم ، بل إنها الشياطين فى هيئة بشرية تدخل عالم الكتاب ! وقد سبق لى أن ذكرت هذه الشخصيات بالفعل : الزوجة جونزيل والصياد موردوك ، لكننا لا نقابلها على ظهر السفينة «فيديل» ولا يشاركان فى أحداثها الجارية . وكما نلاحظ فى الصورة الماثلة أمامنا – فإن السمة المميزة لشياطين ميلفيل الأخرى فى كل من أعماله المبكرة والمتأخرة تكمن فى الإصرار العقلى المطلق على فكرة واحدة أو فى جنون الفكرة الثابتة .

وفى قصيدة متأخرة حدد ميلفيل هذا الإثم الزاخر بالانتقام الخالص الكاسح بأنه العذاب

البشرى الذى لا يحمل فى طياته أى غفران .

أما العالم الظاهرى لرواية « رجل الثقة » فهو من صميم هذا العالم الملىء بالضعف البشرى الناتج عن الظروف العادية . وعلى الرغم من أن افتتاحية الكتاب تطلق العنان للظلام والرعب الروحى – فإنها تحتفظ بكل المساحة للكوميديا فى الأسلوب والهيكل السردى (أو عدم اكتماله) وفى بلورتها للمضمون الرتيب تماماً . وهى تربأ بنفسها عن مثل هذه المعانى التى تلتصق بها من خلال التفسيرات التى ذكرت آنفاً .

وهنا مرة أخرى فإن جزءاً من اهتمامنا النقدى يرجع إلى البناء الغريب للكتاب . إننا ندرك فى كل ثناياه أن رجل الثقة ليس مجرد شخصية تنتمى إلى طراز مختلف عن الشخصيات الأخرى فى القصة ؛ إذ إنه من المؤكد أن يكون الشيطان هكذا ، لكنه يظل واعياً بنفسه إلى حد ما بأنه من صميم عالم السفينة « فيديل » وبأنه متواطئ مع أفرادها فى اللحظة الراهنة لكن على المستوى الشكلى فإنه من خلال الفصلين الأول والأخير (وهكذا من خلال أول وآخر نظرة نلقيها عليه) – يقف منعزلاً عن الجسم الرئيسى للسرد . . وهذان الفصلان اللذان يحتويان الكتاب يشبهان الفصول الخارجة على منطق الطبيعة والتى تشكل الروايات الصينية ذات البانوراما العظيمة . إنها فصول تدلى مباشرة بالجزء الأعظم من المضمون الذى غالباً ما تشتمل عليه الأحداث غير المنتظمة فى السرد الرئيسى . فى هذه الفصول الهيكلية لكتاب ميلفيل – يؤدى رجل الثقة دوراً مختلفاً عن دوره التنكرى المعتاد على الرغم من أنه يتصل به صلة وثيقة وبشكل واضح :

فنراه أولاً فى الفصل الافتتاحى غريباً كالحمل الوديع الصامت يجول فوق سطح السفينة « فيديل » شارحاً على لوح من الأردواز أساطير الإحسان العظيمة من رسالة القديس بولس إلى أهل كورنثوس : ذلك الإحسان الذى لا يفكر فى الإثم ، ويجعل صاحبه يقاسى طويلاً ، لكن قلبه يظل رحيماً ، فهو يتحمل كل شىء ، ويؤمن بكل شىء ولا يخيب رجاؤه أبداً . ومثل أحد أبطال سيلون الغامضين فإنه يوصف بأنه « جاء من بقعة نائية جدًّا » ومازالت أمامه مسافة أخرى طويلة لكى يقطعها ! ويؤخذ وضعه على أنه « غير مناسب إلى حد ما فى الزمان والمكان » ، ويعامله المسافرون الآخرون بعداء يتطور من المضايقة والاستهزاء إلى الاحتكاكات واللكمات حتى ينسحب فى النهاية إلى عزلة راكدة بعد أن ينتهى من سلسلة أحاديثه عن الإحسان . فلا نراه مرة أخرى فى هذا الضوء .

وفى الفصول الأربعين التى تأتى بعد ذلك نجد أنه فى المناسبات النادرة التى يرد فيها ذكر الإحسان وعمل الخير كقاعدة ضرورية للجنس البشرى – فإن هذه القاعدة تصبح مثاراً للسخرية البالغة القسوة : يصيح أحد الذين يمثلون الشك فى أعنف صوره قائلاً : «إلى أين ستذهب بعملك الخيرى هذا ؟ إلى السماء ؟ هنا على الأرض يظهر الخير الحقيق كل مظاهر الحب والحنان فى حين يتآمر الخير المزيف ! » : وفى النفس التالى مباشرة يسخر من الرمز العظيم للخير ذاته : «إنه ذلك الذى يخون الأحمق بقبلة ، ذلك الأحمق الخير الذى يؤمن بأن الخير كفيل بأن يجعله يحب أى إنسان . »

لكن المتكلم هنا إنسان تنضح منه السخرية المريرة ، له عين مسمارية ووجه ملحى وساق خشبية ! ، إنه «منحوس ضحل» لا يتعدى صوته حدود الأنين الأجش ، وهو شخصية لا يمكن أن نترك لها النطق بالقول الفصل . وطبقاً للفقرات المتتالية تبدو صحة كلامه بما فيه الكفاية ، لكنه خلال معظم رواية «رجل الثقة» فإن عمل الخير لا يلقى سوى الإهمال ! ومع ذلك يبدو لى أن البريق والحيوية الفريدة التى تميز هذا الفصل الافتتاحى الذى يشبه المهرجان – هذه الحيوية لم يحدث أن انطفأت بطريقة إيجابية ! إن حامل التعاليم فى القيام بدوره المعتاد كرجل للثقة يصبح مشكوكاً فى أمره ، وليست له كلمة محددة ، لكن التعاليم نفسها لا تمس بفعل هذا التغيير فى الأسلوب .

إن سيطرة مفهوم العمل الخير تبدو واضحة على بناء الكتاب كله بحيث ينطلق من خلاله بدفعة إيجابية . إن السرد الروائى المرتجل مهما كان طبيعيًّا ومباشراً فى تتبعه لهذا التحلل الأخلاقى الوبائى لا يمكن أن يلقى من على عاتقه الاهتمام بجرثومة الإنسانية داخلنا . ومن المؤكد أن ميلفيل لم يقصد هذا بالارتجال الروائى : فنحن لا نعرف شيئاً عن شجاعة ذكائه ، وعن قوته ككاتب يحافظ على الأفكار والمشاعر المتناقضة فى توازن معبر ؛ كما هو مطلوب منا أن نفترض فيه . فلا يصلح أى نمط لغوى لكى يعبر عن طاقة الخير الحقيقى ؛ فذلك ينبع من النظام الذى يحكم الأشياء نفسها ، مثل «الدين الحقيقى» – فى الفصل الحادى عشر – الذى يستقل بنفسه تماماً عن الصيغ الكلامية . إن الإنسان مخلوق من طين ، ضعيف ومتساهل ومستسلم أكثر من اللازم ؛ أما الخير فليس كذلك ؛ فهو فى ذاته غريب غامض وحاج عندما يجوس عبر ضمير البشر ؛ إنه قوة تسمو فوق الخيانات اليومية ؛ وتنتظر الوقت المناسب . فى هذا تشبه العناية الإلهية ؛ وإذا كان إيماننا بأنها «على أية حال تعتمد على المتغيرات اليومية مثل الأحداث

اليومية» – فإن هذا الاعتقاد سوف يتخبط : فقد كتب ميلفيل مشبهاً إياها «بسوق الأوراق المالية عندما تمر بحرب طويلة وغير مؤكدة» ، لكنها لا تعتمد على هذه الأوضاع إلى هذا الحد.

وعندما نشعر بقوة هذا الشرط الذى لا يمكن أن يتراجع أو يضمحل بفعل كل الألاعيب المزيفة التى ترتكب باسمه – فإنه مطلوب منا أن نسأل : هل كان فارض هذا الشرط – أى رجل الثقة نفسه – هو بالفعل الشيطان الذى يلعب على كل الحبال ، أو هو الوحش الأعظم الذى يفترضه عقلنا النقدى من خلال تأثره بسفر الرؤيا ؟ فمن المحتمل أنه ينتظر الوقت المناسب هو أيضاً ، وذلك فى عالم لا يشجعه أن يفعل أى شىء آخر بالمرة ! ففى الفصل الأخير يترك أركان السفينة التى تعود المسافرون الالتقاء فيها – وذلك لأول مرة منذ الفصل الأول – ويذهب إلى ما يشبه الغموض الذى يحيط بقمرة الربان حيث يجد رجلاً عجوزاً يجلس بمفرده «فى سلام» وهو يقرأ الإنجيل . هذا العجوز إنسان لم نره من قبل فى الكتاب ، إنسان لا يبذل أدنى مجهود لكى يفرض نفسه على العالم ولا ينظر إليه بشك أو عداوة ثابتة ، بل بنوع من الثقة التلقائية المشوشة التى تبدو قريبة جدًّا من الحماقة ، فهو رجل يناهز السبعين من عمره ؛ يصفه الكاتب بأنه يبدو «منتعش القلب» كصبى فى الخامسة عشرة ، ويرجع هذا بلا شك –كما يصر الوصف– إلى أنه ظل إلى حد ما «جاهلاً» بالحقيقة التى ينطوى عليها هذا العالم ، ولكن عندما يراه رجل الثقة فإنه يغير فجأة سلوكه المعتاد «ويخفض من النغمة التى طالما ملأ بها الآذان !» ويبدأ الحديث الذى يزخر بالألغاز كعادته فى أى جزء من أجزاء الكتاب .

أصاب الرجل العجوز الاضطراب والحزن عندما وصلته تقارير جديدة تؤكد أنه لا شىء مؤكد ! بل كل شىء خداع فى خداع ! ولم يتوان لحظة فى أن يشترى القفل وحزام النقود الذى يحمله المسافر وذلك من بائع جوال لم يتعد سن الصبا ، ويمثل الشذوذ والخداع والحكمة التى يعتنقها هذا العالم . لكن رجل الثقة فى هذا المنظر يسلك سلوكاً يتميز بالتحكم والرقة ويختلف فى نغمته وما رأيناه منه من قبل . إنه ينظر إلى العجوز «نظرات كلها تعاطف» ، ويجيب عن تصريحه الذى يعلن فيه ثقته المطلقة فى قوة الله بمديح ملحوظ ومباشر يؤكد القيمة والراحة المطلقة الناتجة عن مثل هذه الثقة لمن يستطيع أن يحافظ عليها .

وفى النهاية عندما يبدأ مصباح الربان فى الاضمحلال بل ينطفئ بالفعل نجده يقود الرجل العجوز «برقة وعطف» خارجا من غموض المكان إلى حيث الأمن والراحة فى القاعة الفسيحة .

هل هناك احتمال أن تكون مثل هذه الشفقة والتعاطف فى النهاية شفقة حقيقية وتعاطفاً حقيقيًّا بحيث يمنحان ببساطة ويؤخذان ببساطة ؟ ألم نصل فى النهاية إلى لقاء خال من التوتر والصراع – على الرغم من كل الألاعيب التى مررنا بها – اللذين سبقا هذه النهاية ؟ إن المنعطف الذى سار معه السرد لا يحمل فى طياته شحنة لحظية من البطولة أو الدراما ؛ إنه لن يكون الأساس لتأكيد جديد يكتسح الكتاب من جديد ويبرهن على ازدواجيته المتزايدة . ومع ذلك فهو منعطف . إن فعل الشفقة والعطف قد تم بالفعل ، فهو خير لم يمسه أى شىء وقع منذ أن رفع الأصم الأخرس لوحه الأردوازى لأول مرة ، لذلك أثبت هذا الخير وجوده الفعلى . لقد انتهى المهرجان الطويل ، ذلك المهرجان الذى لعب فيه الشك المنطق النابع من حب الذات وكراهية الآخرين على الأوتار الشاذة الكريهة النشاز تحت ستار غريزة الإحساس بالآخرين التى تدفع بالإنسان إلى أن يبحث عن راحته فى صحبتهم . انتهى المهرجان وتركنا الجميع مع هذين الرجلين : الغريب العالمى الكونى والعجوز المسحور بالثقة اللذين ارتبطا بعضهما ببعض برباط الشفقة والود المتبادل . إنها نهاية رقيقة زاخرة بالأمل على أية حال . وهى أيضاً حفل تنكرى ، لكنه يشيع راحة وبهجة أكثر أو على الأقل رعباً أقل مما نجرؤ على التفكير فيه .

ملاحظة

١ – الجملة التى تتبع ذلك توضح لنا الإشارة أو التلميح هنا إلى القضية العظمى التى برزت فى «العشاء الأخير» : «إن أعظم الحكمة فى هذا العالم التى كانت آخر ما نطق به معلمها : ألم تأت هذه الحكمة حرفيًّا وفعليًّا على شكل حديث على المائدة ؟»



وولتر ب . هاردنج

وولتر ب . هاردنج من الدارسين المتخصصين فى ثورو . عمل أستاذاً جامعيًّا فى اللغة الإنجليزية فى جامعة ولاية نيويورك فى جينسيو منذ عام ١٩٦٦ . وكان ضمن هيئة التدريس بالجامعة منذ عام ١٩٥٦ حين اشتغل أول الأمر كأستاذ مساعد ثم أستاذاً ورئيساً لقسم اللغة الإنجليزية ، ورئيساً لقسم الدراسات الإنسانية بعد ذلك . وكان قد قام قبل ذلك بالتدريس فى كلية راتجرز وفى جامعة فرجينيا .

حصل الدكتور هاردنج على درجة الماجستير فى الآداب من جامعة كارولينا الشمالية وعلى درجة الدكتوراه من كلية راتجرز . وكان زميلاً فى المجلس الأمريكى لجمعيات المتعلمين فى عامى ١٩٦٢ و١٩٦٣ .

وهو عضو فى اتحاد اللغة الحديث وفى جمعية ثورو التى يعمل سكرتيراً لها .

كتب ثلاثة عشر كتاباً عن ثورو واشترك هو وآخرون فى تحرير اثنين آخرين . وألف أيضاً ثلاثة كتب عن موضوعات أخرى ؛ ونشر مقالات مسهبة وكثيرة فى المجلات الأكاديمية التى تخصصت فى مجال الأدب .

(١٢) هنرى ديفيد ثورو : **والدن : أو : الحياة فى الغابات**

بقلم : وولتر هاردنج

ربما يعد كتاب هنرى ديفيد ثورو «والدن» (١٨٥٤) من أكثر الكتب غير الروائية إقبالاً من الجمهور على قراءته وذلك كعمل متكامل من أعمال الأدب الأمريكى فى القرن التاسع عشر. ظهر فى حوالى مائتى طبعة مختلفة وتمت ترجمته فى الواقع إلى كل لغة أساسية حديثة . لكن من الغرابة بمكان أنه فى حياة كاتبه اعتبر بصفة عامة كتاباً فاشلاً يعتمد على تقليد الكتب الأخرى . واستغرق خمس سنوات لكى تباع الطبعة الأولى منه والتى لم تزد على ألفى نسخة ، ولم يحدث أن طبع مرة أخرى حتى وفاة كاتبه . ويعد التحول الجذرى فى الاستقبال النقدى له بطول القرن الماضى جديراً بالاكتشاف .

ولد ثورو فى كونكورد بولاية ماساتشوستس فى ١٢ من يوليو ١٨١٧ . تخرج فى كلية هارفارد فى عام ١٨٣٧ وكان من الطلبة الذين حازوا مرتبة الشرف فى دفعتهم . بعد ذلك عاد إلى كونكورد مسقط رأسه ليعمل بالتدريس ، لكنه بحلول عام ١٨٤١ أدرك أن الكتابة - لا التدريس - هى مهمته فى الحياة . وتحت رعاية رالف والدو إيمرسون جاره فى كونكورد وزميله فى الفلسفة الترانسيدنتالية تحول ثورو إلى تأليف القصائد والمقالات أولاً لمجلة «الدليل» الترانسيدنتالية ثم لدائرة متزايدة فى الاتساع من الصحف والدوريات .

وفى عام ١٨٤٥ عندما بلغ الثامنة والعشرين أقام كوخاً على شواطئ بركة والدن على مبعدة

حوالى ميلين من قلب كونكورد حيث عاش هناك سنتين كتب فيهما الكتابين اللذين نشرهما فى حياته : « أسبوع على ضفاف نهرى كونكورد وميريماك » و « والدن » . وكان فى والدن عندما قبض عليه لرفضه دفع الضرائب التى تتيح له حق التصويت ، وذلك كاحتجاج ضد استعباد الزنوج مما أدى به إلى قضاء ليلة فى الحبس .

وبعودته إلى قريته ليعيش فيها عام ١٨٤٧ قضى البقية الباقية من حياته القصيرة تماماً فى التأليف وإلقاء المحاضرات ومراقبة مملكتى النبات والحيوان من واقع إقليمه ، وبهذا ترك كونكورد التى لم يعد إليها إلا على سبيل تغيير الجو من حين لآخر ولفترات قصيرة كانت بمثابة الأساس الذى أقام عليه كتب رحلاته التى نشرت بعد وفاته . وكان يكسب قوته من حين لآخر بتسويق وتصنيع الأقلام الرصاص فى مصنع أبيه ، وكم كان المال الذى يحتاج إليه قليلاً لكى يستمر فى حياته التى نهضت على مبادئ البساطة .

مات فى ٦ من مايو عام ١٨٦٢ عندما بلغ الرابعة والأربعين من عمره وكان معاصروه حتى ذلك التاريخ لا يرون فيه أكثر من شخص شاذ غامض ، ولا يزيد عن كونه مقلداً سطحيًّا لصديقه وجاره إيمرسون . ولم يبدأ فى الحصول على أية شهرة عريضة حتى نهاية القرن ، بل إنه لم يحصل على المكانة الجديرة به إلا فى السنوات الخمس والعشرين الماضية فقط .

أمّا بالنسبة لتحفته « والدن » فهى تعد على المستوى الظاهرى سردا للعامين والشهرين واليومين من حياته التى قضاها فى كوخه عند بركة والدن . وفى ٤ من فبراير ١٨٤٦ عندما كان فى والدن ألقى ثورو محاضرة على جمهور من المثقفين عن « توماس كارليل وأعماله » من مواطنيه فى قاعة الجمعية الأدبية فى كونكورد . وعندما انتهت المحاضرة قال له جمهوره من المستمعين : إنهم كانوا يفضلون الاستماع إلى سرد عن حياته الخاصة بالقرب من البركة عن الإنصات إلى محاضرة عن أسكتلندى غير مثير وصعب !

وبمجرد استيعاب هذا التلميح بدأ فى إعداد محاضرة بعنوان « تاريخ حياتى » وقام بإلقائها فى جمعية كونكورد الأدبية فى ١٠ من فبراير ١٨٤٧ . وكان سروره البالغ أنها استقبلت بحماس لم يسبق له مثيل ، وطلبَ منه أن يكررها ويزيد من طولها بعد ذلك بأسبوع . وكانت هذه المحاضرة ومثيلاتها الأخرى التى تبعتها بمثابة المادة الخام لكتاب « والدن » .

وطبقاً لهذا المنطق فإنه طالما أن المحاضرات قد أثبتت شعبيتها إلى هذه الدرجة فلابد أن تكون هناك سوق رائجة لكتاب يتناول الموضوع نفسه ، ومن هنا قرر ثورو أن يزيد من طول

المحاضرات من أجل عملية النشر . وقبل أن يغادر البركةِ فى سبتمبر من عام ١٨٤٧ كان قد أكمل مسودة الكتاب ، وبحلول عام ١٨٤٩ أعلن أنه جاهز للنشر . وكان الفشل الكامل لكتابه الأول « أسبوع على ضفاف نهرى كونكورد وميريماك » والذى نشره على نفقته الخاصة فى عام ١٨٤٩ – قد جعل الناشرين الكفاة يهربون رعباً من نشر « والدن » .

وبدلاً من أن يصاب ثورو بالرعب اليائس من جراء تطور الأحداث بدأ فى إعادة كتابة « والدن » لكى يحسنها . وعلى مدى السنوات الخمس التالية أعاد ثورو كتابته كاملاً لأكثر من مرة – وصلت إلى ثمانى مرات منفصلة بعضها عن بعض – على سبيل المراجعة والإضافة والصياغة والحذف وتحريك الجمل ، وأحياناً نقل فقرات كاملة من فصل إلى آخر . وكانت النتيجة واضحة لأى واحد قام بفحص شذرات المسودات الأولى التى تحتفظ بها الآن مكتبة هانتنجتون : لقد استفاض فى التفاصيل إلى حد كبير ، لكن الكتاب أصبح أكثر تنسيقاً وإحكاماً وأفضل على كل المستويات . ولو كانت المسودة الأولى هى (الوحيدة) التى نشرت فإن احتمال حصول هنرى ثورو على شهرته الحالية كان يبدو ضئيلاً !

والكتاب فى الواقع سرد لحياته على ضفاف بركة والدن . وكما يقرر فى الصفحة الأولى – فإنه كتبه استجابة « لاستفسارات خاصة جدًّا من أهالى مدينتى عن أسلوب حياتى » . ونحن نعرف كيف اختار موقعه بالقرب من البركة ؟ وكيف قام بتقطيع الأشجار الضرورية ، وبناء الكوخ ، والانتقال إليه فى يوم الاستقلال عام١٨٤٥ على سبيل الدلالة المناسبة على المعنى ؟ وكيف قام بزراعة حديقة لكى تمده بالطعام والدخل اللازم ؟ وكيف قام برعايتها بل حصادها ، والأسلوب الذى استخدمه فى طلاء جدران الكوخ ، وبناء المدفأة من أجل الشتاء ؟

وهكذا على هذا المنوال يمكن قراءة الكتاب كنوع من « مغامرات روبنسون كروزو » ، لكنها فى القرن التاسع عشر هذه المرة . من هذه الزاوية فإن لها سحراً رعويًّا هارباً من متاعب المدنية ، أثبت قدرته الكافية على إغراء قراء كثيرين بالتقهقر إلى الغابات وبناء كوخ على سبيل التقليد الصريح لحكيم بركة والدن . وسيكون من المثير أن نعرف بالضبط عدد من قاموا بتقليد ثورو : فعبر السنين لابد أن يكون عددهم قد بلغ المئات على وجه التأكيد إن لم يكن الآلاف ! لكنه أمر أكثر إثارة أن نلاحظ أن ثورو كان قد تنبأ بوضوح بمثل هؤلاء التلاميذ المقلدين ، لذلك خرج عن إطار السرد فى كتابه « والدن » وقال بالحرف الواحد : « إننى لم

أضع فى اعتبارى أى إنسان سيتبنى أسلوبى المعيشى بأية حال » .

ويمكن أن يُقرأ « والدن » أيضاً على أنه سرد لحياة النبات والحيوان فى كونكورد . وقد قضى ثورو جزءاً كبيراً من وقته عند البركة ، بل جزءاً كبيراً من حياته كلها ، فى مراقبة ودراسة الطيور والحيوانات والزهور والشجر ، وتوالى الفصول . وقد كرس جزءاً كبيراً نسبيًّا من الكتاب لرصد ملاحظاته هذه . ويعتقد معظم معاصرى ثورو أن هذه الأقسام هى الأجزاء (الوحيدة) ذات القيمة فى الكتاب ، وأكثر من واحد ممن تعرضوا لعرضه فى صحف ومجلات القرن التاسع عشر – نصح لقرائه بالتغاضى عن الأجزاء التى هى أكثر فلسفة فى « والدن » ، بالتركيز على الكتابة التى تدور حول الطبيعة . وبالفعل فإن ثورو بهذا كان يقدم فيها إنجازاً أدبيًّا حقيقيًّا .

وعلى الرغم من أنه كان هناك كتّاب قبله تناولوا الطبيعة فى كتاباتهم من أمثال جلبرت وايت وجون جيمس أودبون – فإن الفضل يعود بحق إلى ثورو فى ابتكار المقالة التى تعالج الطبيعة بهذا الأسلوب المتميز . وكان كتاب الطبيعة قبل ذلك قد أنتجوا « رسائل » و « شذرات » و « يوميات » سجلوا فيها اكتشافاتهم ، لكن ثورو كان أول من اهتم بعنصر الصنعة فى هذا المجال ؛ ولذلك كان أول من جعل مقالة الطبيعة شكلاً أدبيًّا محدداً ومستقلا بذاته . وعلى سبيل المثال : فإننا نحتاج فقط لمقارنة الفقرة الشهيرة التى كتبها ثورو عن طائر « اللون » فى « والدن » بالتقرير الذى كتبه أودبون عن « طيور اللون » وألحقه بكتابه « طيور أمريكا » لكى نرى الفرق : فالأخير تقرير علمى ، أما الأول فتقرير فنى

دعنا الآن ننظر إلى « والدن » باعتباره فنًّا ؛ فإنه غالباً ما يشار إليه على أنه أول نموذج للنثر الأمريكى الحديث . ولعل الاختلاف ذا الدلالة يكمن فى أسلوبه المتميز عن معاصريه – حتى عن أعمال رجال موهوبين مثل هوثورن وميلفيل وإيمرسون – إذ إن النثر الذى كتب به يحمل ملامح القرن العشرين . وإذا سلمنا بأن الموضوع المتناول ينتمى بوضوح أحياناً إلى القرن التاسع عشر وخاصة عندما يتكلم عن الفلاحين الذين يقودون قطيع الماشية إلى السوق ، أو عن أهالى المدينة وهم يركبون عرباتهم مارين بالبركة – فمع ذلك الأسلوب الذى يشكل به جمله والذى يختار به كلماته ينتمى تماماً إلى القرن العشرين ! فالجمل مباشرة ومركزة ومرتبطة تماماً بالنقطة التى تعالجها : فليس هناك تسكع مثل ذلك الذى اشتهر به منتصف العصر الفيكتورى ، فى حين تبدو الكلمات محددة حسية ملموسة لا تنتمى إلى الغموض أو التجريد بصلة . ولعله من المثير للدهشة أن يوجد اختلاف طفيف بين نثر ثورو الذى كتبه فى القرن

التاسع عشر ونثر إيرنست هيمنجواى أو هنرى ميللر الذى كتب فى القرن العشرين فيما عدا أن أسلوبه أقل رتابة عنهما .

ولابد أن نؤكد توظيف ثورو للغة البديع : إن المرء يستطيع أن يجد فى «والدن» نماذج لكل نوع من المحسنات البديعية عرفتها اللغة ابتداء من الإطناب والتكرار إلى التهكم للإقلال من شأن الموضوع ، أو أن يختار محسنات غريبة وشاذة مشتقة من التشبيهات والتلاعب بالألفاظ . وهناك منها الكثير المنثور هنا وهناك خلال الكتاب لدرجة أن أحداً حتى الآن لم ينجح بعد فى تصنيفها كلها . وكمثال على هذا دعنى ألقى الضوء على أحد هذه المحسنات المفضلة لديه : فعندما كان فى «منطقة البرك» تجده يتحدث عن صياد السمك الناجح فى بركة والدن بصفته عضواً فى «جمعية للتأمل الصوفى» C.O.E.N.O.B.I.T.E.S ، وهو هنا لا يلمح فقط إلى انتماء الصياد إلى مثل هذا التنظيم ، بل إننا إذا نطقنا الكلمة بحرص فإننا سنجد أيضاً أن ثورو يقول « See` no bites » . بمعنى أن السمك تعوّد أن يلتهم الطعم دون أن تصطاده السنارة !

ويقودنا اللعب بالألفاظ من ثم إلى موضوع الفكاهة الساخرة أو روح الدعابة فى «والدن» . ففى مقالة جيمس راسل لويل الشهيرة عن ثورو والتى نشرت فى عام ١٨٦٥ نجده يقرر بنوع من الكبرياء أو التكبر أن ثورو لم يكن يملك روح الدعابة . وقد قامت هذه الجملة بالفعل بإثبات أن لويل وليس ثورو هو الذى تنقصه روح الدعابة ، فإنه يبدو غالباً من غير المفهوم أن يستطيع أحد استيعاب «والدن» بدون إدراك الوميض المنبعث من سرعة بديهة ثورو فى كل صفحة : فالدعابة ليست دائماً عنيفة ومكشوفة على الرغم من أنها تبدو كذلك فى بعض الأحيان كما نجد عندما يتكلم ثورو عن عملية نشر الجليد بالمنشار لعمل حفرة على سطح البركة وهى التى تستدعى وجود الرجل الآخر تحت الجليد ، لكن سرعة البديهة الذكية نجدها فى كل صفحات الكتاب . إنها «دعابة نقدية أو ناقدة» ؛ إنها ليست هناك ببساطة لكى تخفف من وطأة الكتاب ، وتجعلنا نضحك كما هى الحال فى روح الدعابة عند جوناثان سويفت أوفولتير أو مارك توين أو برنارد شو ؛ فهى موجودة لكى تجعلنا نفكر ، قد نضحك عندما نقرأ : إنه «عندما يضع القرد الباريسى قبعة المسافر على رأسه – فإن كل القرود فى أمريكا تفعل الشىء نفسه !» وذلك على سبيل المثال ، لكن ضحكنا ينطوى على معرفتنا بأن ثورو يجعل منا قروداً بطريقة أو بأكثر من طريقة ! ففى هذا السطر كما فى سطور أخرى كثيرة يستخدم

ثورو روح الدعابة والتهكم ؛ لكى يوضح «كم نحن من حمقى ، نحن الذين كتب علينا الفناء ! » .

ويرتبط استخدام ثورو لعنصر المبالغة ارتباطاً وثيقاً بتوظيفه لروح الدعابة : فقد وضع قولاً مأثوراً فى بداية الطبعة الأولى «لوالدن» كان قد حذف لسوء الطالع من طبعات كثيرة صدرت بعد ذلك : يقرر فى هذا القول المأثور : «إننى لا أعرض لكتابة أغنية أناجى فيها روح الكآبة ، بل إننى أصيح باندفاع ديك الصباح نفسه على غصنه لكى أوقظ جيرانى من غفلتهم ! » . لقد كان ذلك بمثابة تحذير من أن ثورو غالباً ما يبالغ عن عمد فى الحديث عن قضيته ببساطة لكى يسترعى انتباه قرائه إليها . وإذا استطاع أن يثير دهشة مستمعيه بما فيه الكفاية بحيث يوقظ اهتمامهم تماماً – فإنه عادة مايكيف موقفه طبقاً لمنهج أكثر عقلانية . وكمثال ممتاز على هذا المنهج يمكننا أن نقرأ مقالته عن «العصيان المدنى» التى يفتتحها بهذه الجملة : «إننى أوافق من صميم قلبى على الشعار الذى ينادى بأن «أفضل حكومة هى التى تحكم أقل ! » . . . فإذا وصلنا به إلى نهاية مداه – وهو ما أؤمن به أيضاً – «إن أفضل حكومة هى الحكومة التى لا تحكم على الإطلاق ! » . فإنه فى فقرتين وردتا بعد ذلك نجده يعيد صياغة هذا الشعار الذى تعمد أن يجعل منه موقفاً مستعراً فى غضبه فيقول فى نبرة أكثر هدوءاً : «إننى لا أطالب بحياة بلا حكومة على الفور ، لكننى أطالب بحكومة أفضل فى الحال» . وهناك أمثلة مشابهة لذلك يمكن أن نجدها فى «والدن» .

ويعد ثورو ناقداً اجتماعيًّا أيضاً . فإن واحداً من أهدافه الأساسية أن يظهر العيوب الاجتماعية لعصره . وفى الحقيقة فإنه بسبب هذه العيوب بالذات التى اختار أن ينقدها بمنتهى الخشونة ، والتى أصبحت سائدة فى عصرنا بأسلوب مبالغ فيه – يبدو ثورو وكأنه يتكلم مباشرة إلى عصرنا أكثر من حديثه إلى عصره ! ونادراً ما فهمه معاصروه عندما كان يشكو حياتهم المعقدة بشكل واضح ، وعندما ألمح إلى أن «كتلة البشر» تعيش «حياة كلها يأس هادئ ! » ، وعندما أكد أن ما نسميه «تقدماً» لم يكن دائماً تقدماً بالضرورة ، كذلك لم يكن «النجاح» دائماً نجاحاً ، وعندما أعلن أننا غالباً ما خلطنا بين الغايات والوسائل وبين الوسائل والغايات ، أو عندما ادعى أنه من المحتمل أن يكون الإنسان البدائى قد عاش حياة أسعد وأفضل فى بعض الوجوه من حياتنا هذه ، لكننا الآن وبعد قرن من الزمان نجد أنفسنا وجهاً لوجه مع المشكلات التى تنبأ بها نفسها والتى تجعلنا نعتبره نبى عصرنا نحن . .

وربما من المهم فى هذه النقطة أن نصحح الانطباع العام والخاطئ عن ثورو كفيلسوف البدائية الذى طلب من كل إنسان أن يهجر الحضارة ويتعود الحياة فى الغابات .

فى المقام الأول يجب أن ندرك أنه قضى فترة لا تزيد إلا قليلاً على سنتين ، أى حوالى خمسة فى المائة من حياته عند بركة والدن التى لم تكن نائية فى البرية ، بل كانت على مسافة ميلين فقط من قلب كونكورد . ولم تكن حياته هناك حياة عزلة ، وكوخه لم يخل من التيار المتجدد للزائرين المترددين عليه فقط ، بل تعود أن يقوم برحلات يومية تقريباً إلى القرية لكى يرى عائلته وأصدقاءه . وكما قلنا بالفعل فإن الأهم من هذا أنه خرج عن إطاره السردى ؛ ليقرر بالتحديد أنه لم يكن يرغب فى خلق مقلدين له يتبعونه إلى الغابات . وإذا كان مهتمًّا بصفة شخصية بمراقبة الطبيعة والكتابة عنها – فإن هذا اتفق مع رغباته الشخصية فى الذهاب إلى بركة والدن للعيش هناك ، لكنه يؤكد أن الإنسان يستطيع أن يعيش هذه الحياة البسيطة فى أى مكان إذا عقد العزم على هذا . واستمر ثورو فى العيش بالبساطة التى عاش بها نفسها عند البركة عندما عاد إلى كونكورد .

وهكذا نحن أيضاً – إذا كانت لدينا الرغبة – نستطيع أن نحيا الحياة البسيطة نفسها سواء فى القرية أو فى المدينة الصغيرة أو الكبيرة . ونحن نستطيع أن نخلق والدن الخاصة بنا فى قلب نيويورك ولندن وبومباى وطوكيو . فى والدن تلك يمكننا أن نحيا حياة ذات هدف ، ومعنى أكبر ، وبهجة أكثر . ذلك هو الجوهر الحقيقى «لوالدن» .

ولم يناد ثورو أيضاً برفض المزايا المادية التى أنتجها العلم الحديث ، بل على النقيض تماماً من ذلك فقد أبرز أننا لم نستخدمها أفضل استخدام ممكن . وكما قال عن هذه المزايا : إنها غالباً ما تحولت إلى مجرد «وسائل محسنة لغايات غير محسنة !» . ونحن نصل إلى آفاق بعيدة عندما نقيم الكابل البحرى عبر المحيط الأطلنطى ، ثم نستخدمه فى الاستفسار عن «السعال الديكى الذى ربما يكون قد أصاب الأميرة أدليد» بدلاً من نقل الأفكار العظيمة . ونحن نمد خطًّا للسكك الحديدية لكى نوفر ساعة من الزمن الذى نقضيه فى السفر إلى المدينة ، ثم بتضييع هذه الساعة عندما نصل إلى المدينة . ويستطيع المرء أن يتخيل جيداً ماذا كان يمكن أن يقول ثورو إذا عاش ليرى ابتكار جهاز التليفزيون والطيارة النفاثة ؟ فمن المؤكد أنه كان يستطيع أن يجد لها استخدامات أفضل من تلك التى نمارسها الآن .

وعلى أية حال فإنه من المهم أن ندرك أنه لم يكن مجرد ناقد سلبى أو ناقد هدام : فلقد كان

إيجابيًّا وبناء إلى حد أبعد من هذا بكثير ، لم يتردد فى إبراز مشكلات مجتمعه لكن الأهم من ذلك أنه أبرز الحلول أيضاً . وإذا كنا نشعر بتعقيدات مجتمع اليوم وهى تجرفنا – فهناك مخرج من هذا المأزق . كانت الكلمة المأثورة عنه «تباسَطُوا ، تباسطوا ، تباسطوا ! » قد يكون المجتمع معقداً ، لكنه ليس من الضرورى أن تكون حياتنا كذلك إذا كنا نملك مجرد الذكاء فى اختيار ما يهمنا فقط من هذا التعقيد ، وإذا كانت لدينا الشجاعة أن نتجاهل الباقى مهما كان ظن معاصرينا فينا – فإننا نضيع حياتنا فى محاولة لا طائل من ورائها لجعلها تتمشى مع رغبات المحيطين بنا . وكما يقول ثورو مراراً وتكراراً إننا نضيع الكثير من حياتنا فى الحصول على معيشتنا وفى محاولتنا التشبه بمن هم أعلى منا فى الطبقة الاجتماعية والمستوى الاقتصادى ! فإذا خفضنا فقط من احتياجاتنا فإننا من ثم سنخفض من نسبة الوقت الذى نكرسه فى كسب قوتنا ، وسنزيد من نسبة الوقت الذى نقضيه فى عمل الأشياء التى نرغب فى عملها حقًّا .

وكان ثورو عند بداية حياته الجامعية فى عام ١٨٣٧ قد صرح بأنه يريد أن يجعل الآية الإنجيلية معكوسة : فبدلاً من العمل ستة أيام فى الأسبوع والاستراحة فى اليوم السابع – فإنه سيعمل يوماً واحداً فقط فى الأسبوع وسيستريح فى الأيام الستة الباقية ! وهذا هو البرنامج الذى قام بتنفيذه تماماً عند بركة والدن . وتبسيط حياته بحيث لا تتطلب منه سوى الضروريات فقط – وجد أنه يستطيع أن يبنى بيتاً بمبلغ ثمانية وعشرين دولاراً واثنى عشر سنتاً ونصف السنت ، وأن يعيش على مبلغ سبعة وعشرين سنتاً فى الأسبوع ! وكان يكسب بما فيه الكفاية بحيث يغطى هذه المصروفات فى ستة أسابيع من أجل العام بطوله ، أما الستة والأربعون أسبوعاً الباقية فكانت ملكه تماماً ليفعل بها ما يحلو له ، ومن ثم فإنه لم يبدد هذه الأسابيع الستة والأربعين ، بل كرسها للكتابة ودراسة الطبيعة . وقبل أن يشعر أحد بالإغراء الشديد لكى يوصم ثورو بالكسل – فإنه يجب أن يضع فى اعتباره أنه فى حياته القصيرة أنتج أكثر من عشرين مجلداً من النثر الذى يتصدر الصف الأول ، وهذا بالطبع إنجاز مهول . ولقد تغير نظامنا الاقتصادى بما فيه الكفاية عن القرن الماضى بحيث أصبح غير ذى معنى أن نحاول تحقيق أرقام ثورو تماماً فيما يختص بالدخل والمنصرف ، لكن صلاحية المبدأ ما زالت هناك !

وثورو ليس ناقداً إيجابيًّا وبنّاء فقط ، بل هو ناقد متفائل أيضاً : فهو مقتنع تمام الاقتناع بأنه إذا عقد الإنسان العزم من صميم عقله وقلبه فإنه يمكنه أن يخلق جنة هنا على الأرض ، وهو مقتنع بالدرجة نفسها بأن الجنس البشرى سيفعل هذا بالضبط فى يوم ما .

كان ثورو فيلسوفاً ترانسيدنتاليا ، وربما كان أكثر أعضاء هذه المجموعة من الكتاب وضوحاً ودقة فى فلسفته الترانسيدنتالية : فى جوهر هذه الفلسفة يكمن الاعتقاد بأن كل إنسان فى داخله قدرة ممنوحة من الله لكى يختار بين الصواب والخطأ . ولسوء الطالع فغالباً ما أهمل الإنسان هذا الصوت الداخلى وأصيب باللامبالاة تجاه مضمونه لدرجة أنه لم يعد يسمعه ! فإذا أراد الكفاح من أجل العودة إلى براءة الطفولة النابعة من الله فعليه بتجديد هذا الصوت ونشره بنفسه .

وإذا أدركنا أبعاد التقدم الأخلاقى الذى أنجزه الإنسان منذ أيام إنسان الكهف فإن ثورو كان مقتنعاً بأن تقدماً أخلاقيًّا أعظم يمكن إنجازه فى المستقبل خلال ما ظن أنه انتشار حتمى لاتباع المفاهيم الترانسيدنتالية ؛ فهى تجديد روحى للجنس البشرى . ومن المهم أن نلاحظ أن أحد المفاهيم الرئيسية فى «والدن» تكمن فى ذلك التجديد .

وعلى الرغم من أنه عاش بالقرب من البركة لأكثر من عامين فقد عمد إلى مزجهما وتحويلهما إلى عام واحد فى كتابه ، ليست فقط من أجل الوحدة الفنية ، بل لهدف أبعد من هذا : فقد استطاع عبر دورة الفصول أن يؤكد مفهوم التجديد فقد بدأ «والدن» بذهاب ثورو إلى البركة فى الربيع ، ثم تتبعه الكتاب فى حياته خلال الصيف والخريف والشتاء ، منتهياً بتجديد الحياة فى الربيع . هذا هو الهيكل الرئيسى للكتاب . إنه الهيكل الذى استوعب نسيج كل أنواع الجمال المرتبطة بالتصميم ؛ كما نجده يتكلم على سبيل المثال عن «الأحوال الاقتصادية» التى عاشها الهنود الأمريكيون الذين كانوا يتخلصون بانتظام من فضلاتهم وقمامتهم بحرقها فى نار يرقصون حولها فيتجددون بالتخلص من رواسب الماضى . أوكما نجد فى «خاتمة» الكتاب عندما يتحدث عن الحشرة الغريبة التى دفنت نفسها فى خشب مائدة صنعت من شجر التفاح ستين عاماً ، ثم عادت فجأة إلى الحياة ! أو عن البركة التى تنام هى نفسها كل عام تحت غطائها الشتوى من الجليد فقط ؛ لكى تعود إلى الحياة كل ربيع !

وفى كل مرة يكرر ثورو صورة التجديد – كان يؤكد أمله وإيمانه بأن الجنس البشرى سوف يجدد روحه لا محالة بحيث يؤدى به هذا إلى إنجازات أعظم . إنها ليست إنجازات مادية بالضرورة بل روحية . واعتقاد مثل هذا يعد عصارة الفلسفة الترانسيدنتالية نفسها .

وقد ذكرت مقالة ثورو عن «العصيان المدنى» عدة مرات . وعلى الرغم من أنها ليست جزءاً لا يتجزأ من «والدن» إذ إنه أشار إليها إشارة عابرة فى فصله عن «القرية» – فإنها قريبة

جداً فى روحها من «والدن» بحيث يمكن اعتبارها جزءاً منه . وفى الواقع فإنه يكاد يكون من المستحيل أن نناقش أحدهما دون الآخر . فعلى غرار «والدن» كتبت «العصيان المدنى» بناء على طلب أحد مواطنيه الذى كان قد أصيب بالدهشة والتساؤل عن السر فى إصرار إنسان على عدم دفع ضرائبه إلى الدولة ؛ لأنه «يسعى» إلى فرصة تمكنه من دخول السجن . وكانت خلفية المقالة كالتالى : لقد عارض ثورو الرق بشدة لدرجة أنه صمم على عدم دفع الضرائب التى تدعمه . وكنتيجة حتمية لهذا تم القبض عليه وإيداعه الحبس ، لكنهم أطلقوا سراحه فى الصباح التالى ؛ لأن شخصاً ما دفع الضرائب المستحقة عليه بدون إذنه ! ومن الواضح أنه استمر فى دفعها نيابة عنه طيلة حياته بعد ذلك . لقد كان هدفه إيقاظ ضمائر مواطنيه من خلال القبض عليه بحيث يدفعهم إلى إلغائها أو إبطال مفعولها بالانضمام إليه فى السجن فى أعداد ضخمة بما فيه الكفاية بحيث يتوقف الجهاز الحكومى عن الحركة إلى أن يتم إلغاء القوانين الظالمة . وقد تسبب الإفراج عنه من الحبس على غير هواه فى منعه من تنفيذ احتجاجه بصفته الشخصية ؛ لكن المحاضرة التوضيحية التى كتبها لمواطنيه وصلت إلى أربعة أركان المعمورة ، وألهمت قادة عالميين مثل المهاتما غاندى ومارتن لوثر كنج . وهى تشكل أيضاً جوهر الفلسفة الترانسيدنتالية لأنها تحث كل إنسان على اتباع ما يمليه عليه ضميره لقيادة الجنس البشرى إلى عالم أفضل . ولا يستطيع أحد أن يقرأ «والدن» بدون قراءة المقالة الهامة عن «العصيان المدنى» والتى تساويه فى الأهمية . ولحسن الحظ فإن عدد الناشرين الذين يطبعون الاثنتين فى مجلد واحد يتزايد أكثر باطراد فى أيامنا هذه .

وعلى الرغم من تعليق هنرى جيمس الشهير الذى هاجم فيه ثورو - فليس هناك سوى قليل من النظرة الضيقة فى عمل ثورو ، هذا إذا كانت هذه النظرة موجودة على الإطلاق . حقًّا لقد قضى حياته كلها تقريباً فى قرية صغيرة من قرى نيو إنجلاند ، لكن الأفكار التى عالجها كانت عالمية أكثر منها إقليمية ، وهذه الحقيقة قد ثبتت من خلال ترجمة أعماله إلى لغات كثيرة جدًّا .

ومن ناحية أخرى فإن هناك الكثير من الروح الأمريكية البحتة فى أعماله . ولا جدال فى تلك الروح الرائدة التى اشتهر بها مكتشفو الحدود حتى لو كان ثورو قد اختار أن يخلق حدوده الخاصة به فى المدينة التى يعيش فيها بدلاً من الانطلاق صوب الغرب المتوحش .

ولا شك فى أن المجموعة النباتية والحيوانية التى يصفها أمريكية بحتة ، وذلك على الرغم

من أنه يكتب عنها من خلال اصطلاحات عالمية لا تجعل المرء فى حاجة إلى دليل يرشده إلى الطيور والزهور التى فى الشمال الشرقى للولايات المتحدة لكى يتذوق عمله .

وهناك خاصية الخشونة والرجولة التى تميز اختياره للألفاظ وصياغته للأسلوب بحيث تجعله يبدو أمريكيًّا بحتاً . ولعل أكبر دلالة له إنما هى فى الخطوط الفكرية التى تشكل عمله ؛ فكل من «والدن» و«العصيان المدنى» يعد – أساساً – التطورات المنطقية للفلسفة الكامنة فى الإعلان الأمريكى للاستقلال .



جيمس ا. ميللر (الابن)

حصل جيمس ا. ميللر (الابن) على درجته للدكتوراه من جامعة شيكاغو حيث عمل أستاذاً للغة الإنجليزية منذ عام ١٩٦٢ . ومن عام ١٩٥٣ حتى عام ١٩٦٢ عمل بجامعة نبراسكا حيث شغل منصب رئيس قسم اللغة الإنجليزية . وقبل ذلك كان مدرساً للإنجليزية فى جامعة ميشيجان ومحاضراً فى الإنجليزية فى جامعة روزفلت .

وقد عمل الأستاذ ميللر أستاذاً زائراً فى جامعتى نورثويسترن وهاواى .

وفى عامى ١٩٦٨ – ١٩٦٩ أرسلته مؤسسة فولبرايت للتدريس بجامعتى روما ونابولى .

وفى عام ١٩٤٧ حصل على درجة الماجستير ثم على درجة الدكتوراه من جامعة شيكاغو عام ١٩٤٩ .

وقد كتب الأستاذ ميللر باستفاضة فى المجلات الأدبية ، ونشر عدة كتب من أهمها كتبه عن ويتمان ، وميلفيل ، وف . سكوت فيتز جيرالد ، وج . د . سالينجر .

وبالنسبة لمجالاته الأكاديمية فإن اهتمامه يتركز بصفة خاصة فى الأدب الأمريكى ، والرواية المعاصرة ، والشعر الأمريكى ، والمسرح الأمريكى .

(١٣) وولت ويتمان : **أغنية لنفسى**

بقلم : جيمس ا . ميللر (الابن)

بالقرب من بداية تحفة وولت ويتمان « أوراق العشب » بيتان يلخصان إنجاز ويتمان الخاص الذى يعد محدوداً لكنه حيوى فى الوقت نفسه :

« أنا نفسى لن أكتب سوى كلمة أوكلمتين توحيان بالمستقبل .

لن أتقدم سوى لحظة فقط ، ثم أعود أدراجى مسرعاً إلى الظلام ! »

ومن المؤكد أنه لم يحاول أحد حتى الآن تشخيص الذى يقصده « بالكلمة أو الكلمتين الموحيتين » ، وطالما أننا الآن المستقبل الذى قدم إليه كلماته المحدودة فربما يكون من الحتمى أن نقرأ كتابه بتمعن بحثاً عن كل المفاتيح التى يحتوى عليها، لكن يجب أن نركز أعيننا ببساطة على الكتاب . لقد قال ويتمان أيضاً :

« إنى أمنح نفسى إلى الطين الذى ينمو فى العشب الذى أعشقه .

وإذا أردت رؤيتى (ثانية) فما عليك سوى النظر تحت نعليك ! »

ولقد بذلت محاولات كثيرة لوضع ويتمان فى خانة معينة على سبيل تحديده وتصنيفه بحرص وبدقة : فسمى « شاعر الديمقراطية » ، و« شاعر العلم » و« شاعر العقيدة » ، و« شاعر الجنس » ، و« شاعر الصوفية » ، و« شاعر المادية » .

والحقيقة المدهشة أن الناس تقطف أبياتاً من كتابه كالإنجيل على سبيل تقديم الدليل على أحد هذه المسميات . ويرجع هذا التعدد إلى ما قاله :

« هل أناقض نفسى ؟

حسناً . . إذا فأنا أناقض نفسى .

(فأنا ضخم وأحتوى كل هذه الأبعاد !)

هناك مسئولية على الشاعر أكثر مما يبدو لأول وهلة فى هذه الفقرة : إن ويتمان يستطيع أن يحتوى المتناقضات بسهولة ، لكنه كان فى منتهى الصرامة فى إصراره على التناغم مع الذات . لقد عبر عن مفاهيم متصارعة نظريًّا لكى يظل مخلصاً لرؤيته الداخلية .

إن الرؤية عند ويتمان ظلت ثابتة محددة عبر شبابه وشيخوخته . فى نشوته ويأسه – كانت رؤية الذات الإنسانية التى لم يفسدها شىء ، كانت بمثابة الإحساس القوى الذى لا يهتز بالشخصية الفردية التى تعد أسمى الممتلكات المجزية فى الحياة . إن البيت الافتتاحى فى «أوراق العشب» يعبر عن ذلك بوضوح وبساطة : «لذات الإنسان أغنى ، إنها إنسان بسيط منفصل مستقل !»

وعندما جعل ويتمان مفهوم الذات الفردية الأساس الذى أقام عليه بناء شعره البديع – فإنه بهذا قبل أعظم تحدٍّ شعرى فى عصره : فقبل أن يولد ويتمان بأقل من خمسين عاماً كانت أمريكا قد أعلنت استقلالها ، لكن على الرغم من أنها فازت بحريتها فإنها لم تكن قد اكتشفت روحها بعد . فالشعراء الذين حملقوا فى أراضيها وآفاقها منتشين بها . . نظروا إليها بعين أجنبية ، وتكلموا بصوت صادر عن الماضى ، أما ويتمان فقد رأى بعينيه وتكلم باللغة الحديثة .

وكان البحث عن الذات الأمريكية قد بدأ سنوات عِدة من قبل ، وربما مع أول مستوطن جاء إلى برية العالم الجديد لا يطارده سوى حلمه الخاص به .

فى عام ١٧٨٢ كتب ميشيل جيلوم سان جان دى كريفيكير : «إن الأمريكى إنسان جديد يسلك طبقاً لمبادئ جديدة ، ومن ثم يتحتم عليه أن يكون ذا أفكار جديدة ، وأن يكون آراء جديدة» . لكن الأفكار والآراء القديمة النابعة من أعماق القرن التاسع عشر تمكنت من الالتصاق بالأمة الجديدة . وقد لاحظ ويتمان فى افتتاحية المقدمة التى كتبها لطبعة عام ١٨٥٥ من ديوانه «أوراق العشب» : «إن تغيير الجلد مازال ملتصقاً بالآراء والسلوك والأدب فى حين أن الحياة التى تمد هذه العناصر بما تحتاج إليه قد تطورت إلى حياة جديدة لأشكال جديدة !»

وقد استسهل الشاعر التقليدى فى أيام ويتمان أن يعيد صياغة المفاهيم القديمة الواردة من الخارج ، وأن يؤكد بأسلوب جديد مفاهيم الماضى البالية التى تأكدت من قبل : فنجد أن قصيدة وليم كالين بريانت «إلى الشلال» ، أو قصيدة هنرى وادزورث لونجفيلو «مزمور الحياة» ، أو قصيدة أوليفر وندل هولمز «القوقعة البحرية» ، لم تحاول أن تمس المعتقدات

لأثيرة عند أحد ، أو تثير حساسياته الرقيقة : قال ويتمان عن الماضى :

«بعد النظر إليه لبرهة طويلة – تخلصت منه .

فأنا أقف فى مكانى ومعى يومى هنا ! »

وكان اختيار ويتمان متعمداً ؛ فقد كان فى إمكانه كتابة الأشعار الجميلة المسرفة فى العاطفة والتى كانت مفضلة فى عصره كما تثبت قصيدة «آه يازعيمى ، يا زعيمى ! » وإذا كان قد قنع فقط بتثبيت عينيه المحملقتين على الماضى – فإن إنتاجه لم يكن ليتعدى ديوان الشعر التقليدى يحترم سواء فى الفكرة أو الشكل ولكان قد نسى منذ مدة طويلة . وإذا كان قد قنع فقط بالتأمل فى المستقبل لكان قد أغرق اهتمام القارئ فى جلاميد من التجريدات والمثاليات !

وكما هى الحال فقد اختار ويتمان أن ينظر بعمق فى طبيعته ولحظته الخاصة ، وذلك لكى يصل إلى اكتشافات عميقة فى مجال الذات والروح ، ولكى يجسد اكتشافاته دراميًّا فى لغة تنبض بالحيوية وتزخر بالحياة الخاصة بها . وكان أساس منهجه بسيطاً ؛ كما أوضح فى نهاية حياته الأدبية فى مقالته «نظرة إلى الخلف عبر طرق المسافرين» عندما قال : «كان هذا شعوراً أو طموحاً للنطق والتعبير الأمين فى شكل أدبى أو شعرى ، طموحاً يخلو تماماً من النزول عن شخصيتى المادية والعاطفية والأخلاقية والفكرية والجمالية الخاصة بى ، وفى قلب هذا كنت أقيس الروح الراهنة وحقائق أيامها المعاصرة ، وينطبق هذا على أمريكا المعاصرة أيضاً» .

وباختصار افترض ويتمان أنه لكى يكتشف نفسه كان عليه أن يكتشف أمريكا . ووراء هذا الافتراض جاء إدراكه بأن أمريكا ذاتها لم توجد فى مجال الجغرافيا – أى فى جبالها وبحيراتها ، فى سهولها وسواحلها ؛ ولكن فى داخل إنسانها الديمقراطى الجديد . وقد رأى ويتمان فى نفسه هذا الرجل ، وتركز إيمانه البسيط فى اكتشاف قصور التيه التى يحتوى عليها كيانه ، وكان عليه أن يكتشف هناك أسرار الروح الأمريكية . وبالإضافة إلى البيت الافتتاحى فى «أوراق العشب» : «لذات الإنسان أغنى ، إنها إنسان بسيط منفصل مستقل» ، قال : «لكننى أنطق بكلمة الديمقراطية ، كلمة الحشد الجامع» .

وإذا كانت «أوراق العشب» بمثابة ملحمة أمريكا – فإن بطلها الملحمى هو وولت ويتمان كممثل للإنسان الديمقراطى . وينعكس شكل القصيدة المتمثل فى الشعر الحر فى أبياتها الطويلة المتدفقة مبلوراً بذلك مفهوم الحرية الأساس فى الديوان ، وبتحطيم ويتمان لقيود الشكل القائم

على الفقرات والنمط الذى لا يستغنى عن البحور – فإنه يؤكد الحرية التى اكتشفها فى نفسه وفى وطنه .

وعندما أدخل فى شعره لغة حرة وسهلة تماماً مثل قوافيه وأوزانه – فإنه أثبت بذلك القيم الشعرية التى فى لغة الشارع والسوق .

وتحتوى لغة ويتمان على الحياة بنفسها الحار وعرقها المتصبب فى اللحظة ذاتها ، وتومض بلحظات مضيئة فى نفس حيوية ومضات البرق فوق البرارى الأمريكية ، إنه يتساءل :

«ماذا يسرى هناك؟ رغبة عارمة غامضة عارية !
كيف أستخلص قوتى من لحم البقر الذى ألتهمه ؟
قوى البنيان كالحصان ، عاطفى ، معتز بنفسه ، متكهرب
هنا نقف معاً – أنا وهذا السر ! » .

ثم قال :

«مقدس أنا من الداخل والخارج . وأجعل كل ما ألمسه وما يلمسنى مقدساً .
إن الرائحة المنبعثة من تحت الإبط لأزكى من أية صلاة ! »

ويقول أيضاً :

« وأنت هناك أيها العنين ذو الركب المهتزة
افتح فكيك الملفوفين لكى أنفخ الشجاعة داخلك
وانشر راحتيك وارفع غطاء جيوبك
فأنا لا ينكرنى أحد ، لأنى أفرض نفسى ، ولدى الوافر وما يفيض
وكل ما أمتلكه أمنحك إياه ! »

إن اللغة المدهشة التى يستخدمها ويتمان فى شعره لغة غير شعرية بالضرورة ، أو حتى مضادة للشعر ، وذلك فى عصر كانت فيه اللغة الشعرية قد جفت وتيبست ؛ فقد تدفقت لغة ويتمان ليس على سبيل الصدفة أو الجهل ، بل من خلال إيمان وثيق بديمقراطية اللغة .

وفى مقالة هامة صغيرة بعنوان «العامية فى أمريكا» كتب ويتمان : «علينا أن نتذكر أن اللغة ليست بناء تجريديًّا من أجل المتعلمين أو مؤلفى القاموس ، إنها شىء ينبع من العمل ومن الاحتياجات والروابط والمباهج والعواطف والأذواق التى رسختها أجيال طويلة ، من الإنسانية ، وكانت القواعد التى نهضت عليها عريضة ومنخفضة وملتصقة بالأرض ! إن

صيغها النهائية لا تقررها سوى الجماهير ، أى الناس الذين يدركون كل ما هو مجسد ملموس ، والذين يعرفون عمليا الأرض والبحر الحقيقيين . وبتعريف العامية فإن ويتمان شرح عمليًّا المظهر والجوهر اللغويين لشعره هو . كتب يقول : «إن العامية تعتبر إلى حد كبير العنصر الخصب الجامح تحت كل الكلمات والجمل ، ووراء كل الشعر ، فهى تثبت وجود معيار معين مستمر خاص بها ، كما تشكل عنصر الاحتجاج والمعارضة فى الحديث . . . فإذا اعتبرنا اللغة إذن مملكة جبارة بشكل ما فإنه لا مانع من أن يقتحم قاعة الاستماع الملكية الجليلة شخص مثل واحد من مهرجى شكسبير ، ويسيطر على الموقف هناك بأدائه دوراً حتى فى أكثر المراسم جلالاً ووقاراً» . وكانت لغة ويتمان مثل المهرج فى البلاط : فهى غير متوقعة وغير مهذبة ، وتبدو فى بعض الأحيان وقحة وغير مؤدبة ! وقد استطاع أن يقول على سبيل التبرير : «إننى أرفع عقيرتى بالصرخة الهمجية فوق أسطح العالم ! »

وقد صدمت صرخة ويتمان الهمجية جمهوره المعاصر ، لكن شاعر اليوم يستمتع بالحرية اللغوية التى كان ويتمان رائداً لها : كارل ساندبرج وشعراء التمرد والرفض من أمثال آلن جنزبرج ولورانس فرلينجيتى ، وأيضاً كارل شابيرو فى كتابه الحديث «الشاعر البورجوازى» – هؤلاء هم الكتاب القلائل الذين استمتعوا بحرية اللغة التى نادى بها ويتمان بمنتهى القوة . ويعود ويتمان ليبدو فى كثير من الأقنعة فى أدب اليوم سواء فى داخل أمريكا أو فى خارجها .

ولكن مع كل التجريب الذى قام به ويتمان فى لغة الشعر – تبدو هناك بعض الثغرات القليلة الملحوظة فى ذوقه . ومع كل الاتجاهات التقدمية التى سادت الحرية الأدبية منذ أن كتب – فإننا نتوقع أن نجده الآن مهذباً رسميًّا من طراز قديم إلى حد ما ؛ كما نجد جيمس راسل لويل ولونجفيلو أحياناً ، ولكن على النقيض من هذا فإن لغته تبدو لآذاننا حديثة وطبيعية ، كما يبدو أسلوبه فى استعراض الألفاظ الموحية سلساً ومرناً .

ولعل الأكثر أهمية من أسلوبه الصامد هو المعنى الحديث الذى يميز مضمونه والذى يتمثل فى التزامه وانتمائه الملح إلى الذات الإنسانية ! إن نقطة الانطلاق المعاصرة السائدة للشاعر تتركز فى الإحساس بالغربة واليأس الذى تمثل فى الشلل الروحى الذى أصاب ج . ألفريد بروفروك فى قصيدة (ت . س . إليوت) ومازال مرض العصر مجهولاً بالنسبة لثقافة الجماهير ؛ إذ إن الفرد قد فقد إنسانيته وتحول إلى مجرد رقم فى إحصائية !

وبالنسبة للإنسان الذى يشعر بالغثيان والخواء داخله ، خواء مصدره موقعه ككائن حى فى

منتصف الجاذبية – فإنه لا دواء مضاد لهذا أفضل من اتباعه لمثال ويتمان فى احتفاله الكبير بفردية الإنسان : أى فى قصيدته «أغنية لنفسى» :

«أمضى الوقت فى دعوة روحى .

لكى أضطجع وأتسكع بحريتى مراقباً عشب الصيف»

فى هذه القصيدة خطط ويتمان عمداً للقاء غرامى ولممارسة علاقة كاملة مع روحه . وكانت العلاقة حارة عاطفيا وطويلة زمنيًّا ، وأثمرت أطفالاً روحيين لا يمكن إنكارهم أبداً . فقد تساءل : «أن أكون فى أى شكل ، هل يعنى هذا كثيراً ؟ ثم صاح : «هل هذه إذن لمسة ؟ لمسة أصابتنى برعشة جعلت منى إنساناً جديداً ؟»

إن «أغنية لنفسى» واحدة من القصائد الصوفية العظيمة فى اللغة الإنجليزية ، لكنها أيضاً (على سبيل التناقض) فى الوقت نفسه واحدة من أشد القصائد – التى كتبت – إحساساً بالتجسد المادى المقصود من الشاعر . فقد كتب ويتمان بالقرب من افتتاحية قصيدته الطويلة :

«هذه القوة الدافعة ، الدافعة ، الدافعة .

إنها دائماً الدفعة الخلاقة المولدة للعالم .

ومن الوجود المعتم تتقدم النظائر المقابلة فهناك دائماً .

المادة والوفرة ، هناك دائماً الجنس !

دائماً بؤرة الفردية ، دائمة التمييز ، ودائماً ، تتوالد الحياة ! »

هذه النزعة الجنسية ، وهذا التجسيد ، وهذه المادية الأساس – تشكل القاعدة الخفية والهيكل العظمى لهذه القصيدة المنطلقة إلى أجواز الفضاء ، إنها مرساة للروح التى تبدو مستعدة فى بعض الأحيان للانطلاق والرحيل بلا عودة .

وقصيدة «أغنية لنفسى» ليست – كما كان الظن بها ذات مرة – تدفقاً عفويًّا فوضويًّا لمواد شعرية لم تهضم بعد ، إنها القصيدة التى كتبت متقدمة على عصرها ، وتتصل من ناحية البناء – بقصيدة لونجفيلو السردية «هاياواثا» التى نشرت أيضاً فى عام ١٨٥٥ بدرجة أقل من اتصالها بقصائد حديثة مثل «الأرض الخراب» لـ (ت . س . إليوت) أو «الأغانى الطويلة» (لإيزرا باوند) أو «باترسون» (لوليم كارلوس وليامز) فمن ناحية البناء تبدو «أغنية لنفسى» قصيدة ذات رؤية وتمثل دراما الشاعر نفسه عندما يسبح فى غيبوبته الصوفية ، ويستمر فى رحلته الصوفية حتى يستلقى مجهداً فى النهاية بسبب حالة الوجد الصوفى التى مر بها . والرحلة التى يقوم

بها رحلة اكتشافات يقدم عنها تقريراً كلما تقدمت به .

وهذا الهيكل المميز لأسلوب سرد التجربة الصوفية يشكل إطار القصيدة الذى يمكن الشاعر من تعليق كمية هائلة من العواطف والأحاسيس ، ومن العقائد والأفكار ، ومن المتغيرات والثوابت ، ومن المقترحات والإيحاءات .

تتكون «أغنية لنفسى» من اثنين وخمسين قسماً – وقد رأى بعض النقاد أن هذه إشارة محددة إلى عنصر الزمن : أى إلى الاثنين والخمسين أسبوعاً التى تتكون منها السنة – وفى البداية المبكرة للقصيدة فى القسم الخامس – يدخل الشاعر إلى عتبة النشوة الصوفية بعناق روحه عناقاً كاملاً بمعنى الكلمة :

«أسيح مع نفسى فوق العشب ، أقلقل ما يقف فى زورك
لا أريد كلمات أو قوافى ، ولا عادات أو محاضرات ، ولا حتى
أفضل الأشياء !
فقط أريد الاهتزازة التى أعشقها ، وطنين صوتك المحبوس !
أذكر ذات مرة كيف اضطجعنا فى ذلك الصباح الصيفى الشفاف
كيف أرحت رأسك على أردافى وبرقة التصقت بى
فانتزعت القميص من عظام صدرى ، وغمست لسانك فى قلبى العارى .
ووصلت حتى أحسست بلحيتى ، ووصلت حتى أمسكت بقدمى ! »

إن الإيحاء بهذا الشلل المنتشى لا يمكن أى أحد ألا يلحظه فى هذه الأبيات التى تمزج العنصر المادى بالروحى بأسلوب مذهل لم نعرف له مثيلاً . فسرعان ما تبعتها أبيات من نوع مختلف ، أبيات زاخرة بالبصيرة الثاقبة واليقين الواثق :

«سرعان ما نهض وانتشر حولى السلام والمعرفة
اللذان يفوقان كل الجدل فوق الأرض
فأنا أعرف أن يد الله وعد لى وليدى
وأعرف أن روح الله هى توءم روحى .
وأن كل البشر الذين ولدوا إخوتى أيضاً .
كذلك النساء أخواتى والعشاق !
وأن جوهر الخلق هو الحب ! » . .

فى القسم الخامس من «أغنية لنفسى» يبدو ويتمان مجسداً نفسه بأسلوب درامى وهى تلج هذه الحالة الصوفية ، إنها حالة سرعان ما تأتى بالمعرفة واليقين بالكون والعالم . والجزء الأعظم المتبقى (سبعة وأربعون قسماً من اثنين وخمسين من «أغنية لنفسى» - يتحول ليصبح رحلة ما فى داخل المعرفة ، رحلة اكتسبت الدفعة الأولى من هذا القسم الخامس . إن طريق المعرفة ليس مستقيماً ، بل هو دائرى ومتزايد الاتساع ، ليس مجرد لمحة واحدة من البصيرة الثاقبة ، بل سلسلة من الاكتشافات اللانهائية ، وليس مجرد ممر مقصور على قلة أرستقراطية ، بل هو طريق عام مفتوح لكل الناس على قدم المساواة .

وإذا توغلنا فى القصيدة إلى القسم السابع عشر فسنجد الشاعر وهو يتوقف فى رحلته لكى يصيح قائلاً :

«هذه هى حقا أفكار كل البشر فى كل العصور والبقاع
إننى لا أحس بأصالتها تسرى داخلى
فإذا لم تكن جزءاً منك كما هى جزء منى ، فهى لا شىء !
أو أقل من اللاشىء ! .
إذا لم تكن اللغز وحل اللغز فهى لا شىء !
وإذا لم تكن لصيقة كما هى نائية فهى لا شىء ! »

ونحن لا نتوغل بعيداً فى «أغنية لنفسى» بدون أن ندرك أننا - كقراء - جزء من العنصر الدرامى فى القصيدة. هناك شخصيتان رئيستان : «الأنا والأنت» ومع اطراد القصيدة تنمو الألفة بين الشاعر والقارئ - الأنا والأنت - بحيث تؤكد فى نهاية القصيدة كمالها المطلق بأسلوب محير ! إنها تبدو كما لو كان المتحدث فى القصيدة - وولت ويتمان - سابحاً فى بحر الكلمات الذى يصنع منه التجربة الصوفية والقصيدة فى الوقت نفسه ، ومن حين لآخر يطفو على السطح من الأعماق لكى يلقى بنظرة على القارئ القابع على الشاطئ ويجعله يعرف أعمق اكتشافاته ، أو على سبيل تغيير الاستعارات يبدو الشاعر محلقاً فى طيرانه المنتشى لكى يعود بأسرع ما يمكن إلى جوار القارئ ويقدم إليه تقريراً عن الأعاجيب التى شاهدها فى رؤياه .

ولكن سواء تمثلت التجربة فى الغطس أو الانطلاق فإن «أغنية لنفسى» تبدو قصيدة نرجسية ترقب أقل حركة لنفس الشاعر وذاته ، تلاحظ سلوكها ، وتقدم التقارير عن حالتها الصحية ونظرتها الثاقبة إلى القارئ من فترة لأخرى .

وموجز القول أنها قصيدة ترقب نفسها وهى تتخذ ملامحها وصيغتها المكتوبة .

فى القسم الثالث والثلاثين يبدو الشاعر وكأنه بلغ مرحلة حيوية فى رحلته داخل أرجاء المعرفة :

«المسافة والزمن ! الآن أرى أن ظنى كان حقيقة
ما ظننته وأنا أسرى فوق العشب
وما ظننته فى أثناء رقادى وحيداً فى سريرى
مرة أخرى وأنا أسير على الشاطئ تحت
نجوم الصباح الشاحبة
تخلت عنى قيودى وأثقالى ، واستراح كوعى فى فجوات البحر
ارتديت الجبال ، وغطيت القارات براحتى
ونهضت واقفاً لاستقبال رؤياى ! »

هنا فى منتصف «أغنية لنفسى» عند نقطة فى منتصف الرحلة اخترق الشاعر الحواجز ، المسافة والزمن ، وهى التى فصلته عن المعرفة المطلقة التى يبحث عنها . هذه الأبيات بإعلانها المتوثب للانطلاق والحرية - تفتتح مرحلة جديدة من الرحلة الصوفية ، مرحلة تؤدى فى النهاية إلى اكتشاف وثقة ويقين لا يبارى .

مثل هذا الاكتشاف والرؤية الحدسية تقودان الشاعر ابتداءً من القسم الرابع والأربعين لكى يقدم نوعاً من الموجز يكثف فيه الوصف الرمزى لمعرفته . يقول :

«إنه حان الوقت لأشرح نفسى - دعنا نقف
وما أعرفه سأكشف النقاب عنه
سأبحر بكل الرجال والنساء معى إلى المجهول
إن الساعة تدق مشيرة إلى اللحظة - لكن
علام تدل الأبدية ؟ »

أما الأقسام الباقية من «أغنية لنفسى» فهى تنويع مسهب على النظرات الثاقبة التى تجمعت فى أثناء الرحلة الصوفية ، مثل هذه المعرفة هى النوع الذى يشعر به الإنسان فى عظامه أكثر من أن يدركه بعقله . ومعرفة كهذه لا يمكن قياسها أو تحديدها أو صبها بدقة داخل تعريفات مناسبة ! حقًّا إنه يتحتم على كل إنسان أن يحصل لنفسه على مثل هذه المعرفة فى أثناء رحلته

الخاصة به . عندئذ يستطيع أن يصيح مع الشاعر قائلاً : «إنى أعرف أننى أمتلك أفضل الوقت والمسافة ، وهما عنصران لا يمكن قياسها أبداً ولن يتم ذلك مطلقاً» .

وكما فى القسم الخامس من «أغنية لنفسى» فإن الشاعر يدخل فى الغيبوبة الصوفية من خلال علاقة حميمة مع نفسه ، وهكذا فى القسم الخمسين يخرج من رحلته الصوفية محققاً ذاته برغم الإرهاق الذى مر به :

«هناك يكمن فى داخلى – لا أعرف ما هو – لكنى
أعرف أنه فى داخلى
يلتوى متصبباً منه العرق – ويشعر جسدى بالهدوء والرطوبة
أنام – أنام طويلاً
أنا لا أعرف هذا الشىء – إنه بلا اسم – إنه كلمة لم تنطق
إنها ليست فى أى قاموس ، أو نطق ، أو رمز !
إنها شىء يتأرجح أكثر من الأرض التى أتأرجح عليها !
بالنسبة لها فإن الخلق هو الصديق الذى يوقظنى بأحضانه
ربما أستطيع أن أقول أكثر من هذا . لكنها مجرد خطوط عامة !
إننى أدافع عن إخوتى وأخواتى .
هل ترون أيها الإخوة والأخوات ؟
إنها ليست الاضطراب أو الموت ، إنها الشكل والاتحاد والخطة –
إنها حياة أبدية – إنها السعادة .»

تبدو كل ملامح الغيبوبة الصوفية العميقة واضحة ، لقد أحس الشاعر «بالالتواء وتصبب العرق» ، وأخيراً أصبح «هادئاً رطباً» وفى حاجة إلى النوم الطويل الذى يستعيد به قواه ويعود به إلى الواقع . إنها الحالة الجثمانية لرجل تمت تصفيته عاطفيًّا وروحيًّا من خلال قفزات الخيال المترنحة ، ومعاناة الروح القاسية .

وبالإضافة إلى ذلك فهو يخرج من التجربة الصوفية بحثاً عن اللغة التى يمكن أن تلمح إلى ما اكتشفه ، إنها لغة «ليست فى أى قاموس أو نطق أو رمز» . والكلمات التى يضرب على وترها فى نهاية بحثه عنها ، وهى الشكل والاتحاد والخطة والحياة الأبدية والسعادة – كلها نسخ باهتة للحقيقة ، للحقيقة الواقعة التى لا يمكن التعبير عنها ، والتى لا تدركها سوى أعماق العقل

والروح التى لا تقدر اللغة على اختراقها !

هذا الإطار لتجربة صوفية أساساً – كما وصف أعلاه فى مسودة عابرة – يقوم بدور البناء الأساس لقصيدة «أغنية لنفسى» . لكن أن ننظر فقط إلى الإطار فهذا يكون بمثابة دراسة الإنسان بالنظر إلى هيكله الخارجى فقط . إن «أغنية لنفسى» قصيدة غنية فى فقراتها ذات الرقة والعذوبة والجمال النادر . هنا على سبيل المثال وصف لعلاقة حب مع الأرض :

«إننى هو الذى يسير مع الليل العذب النامى
أنادى الأرض والبحر الذى تدثر نصفه برداء الليل
أضغط بحرارة على صدر الليل العارى – أضغط بحرارة
على الليل الذى يجذبنى ويغذينى
ليل الرياح الجنوبية ، ليل النجوم الكبيرة القليلة
مازال الليل ينحنى – هذا الليل المجنون العارى فى الصيف
ابتسمى أيتها الأرض الشبقة ذات النفس الرطب
أرض الأشجار الناعسة السائلة !
أرض الشمس الراحلة ، أرض الجبال الغارقة فى الضباب
أرض تدفق البدر المقدس محاطاً بهالاته الزرقاء !
أرض الإشراق والإظلام التى تكون بقعها مد النهر
أرض السحب الرخوة الرمادية التى تبدو أكثر إشراقاً لأجلى
أيتها الأرض المضطجعة المتدفقة ، أيتها الأرض الناضجة
بتفاحها الغنى
ابتسمى فإن حبيبك قد أتى ! »

إن هذه الفقرة المدهشة من الناحية العملية قصيدة حب مهداة من الشاعر إلى العالم الذى عشقه . فهو عاشق عالمى أوكونى يستطيع أن يحتوى فى أحضانه الدنيا بأسرها بكل مناظرها المتنوعة والحسية . والأبيات إثبات منتش لمباهج إدراك الوجود الحسى فى عالم مادى ديناميكى .

وسيجد كل قارئ فقرات فى «أغنية لنفسى» تحفر نفسها بقوة فى الخيال ، وأبياتاً تقفز من الصفحة بكل قوة وحيوية تجتاحه وتسيطر عليه !

فى القسم الرابع والأربعين تبرز واحدة من أعظم الجمل التى تدور حول الفردية ، إنها تأكيد مجلجل للوحدانية والقداسة والإعجاز الذى تمتلكه الذات الإنسانية بكل فرديتها الباهرة :

«إننى قمة الأشياء الكاملة ، وسأحتوى الأشياء القادمة
تدق أقدامى فوق قمة قمم السُلَّم
وعلى كل درجة تقبع حفنة من العصور ، وحفنات أعظم
بين الدرجات
وكل الذين بأسفل رحلوا ، أما أنا فمازلت أصعد وأصعد .
ومع ارتفاع بعد ارتفاع تنحنى الأشباح خلفى
وهناك فى أسفل سافلين أرى اللاشىء الضخم لأول مرة
وأعرف أننى كنت هناك من قبل
انتظرت لا يرانى أحد ، كما نمت دائماً وسط الضباب الرخو
واستغرقنى الوقت ولم أشمئز من الكربون الكريه الرائحة
وطويلاً استغرقتنى الأحضان طويلاً طويلاً
هائلة كانت الاستعدادات من أجلى
مخلصة وصديقة كانت الأذرع التى ساعدتنى !
دارت الدوائر حول مهدى - جدفت جدفت مثل ركاب قارب مرح
ومن مجرتها جاءت النجوم إلى جانبى وسط دوائرها
أرسلت سحرها لكى يعتنى بالذى سيحتوينى
قبل أن أولد من أمى أرشدتنى الأجيال
لم يكن الرحم الذى خرجت منه بكسول ، لم يستطع شىء أن يعوقه .
من أجله اتحدت المجرة ومجرى الأفلاك
وتكومت الطبقة الطويلة البطيئة لتستريح عليها
وصبت الخضراوات الهائلة عصارتها
فالتهمتها الحيوانات الوحشية فى أفواهها مرسبة إياها
داخلها بحرص

كل القوى قد استخدمت بانتظام لكى تكمل وجودى
وتبعث البهجة داخلى
والآن على هذه البقعة أقف مع نفسى القوية الشامخة ! »

وربما كان أكثر العناصر إثارة فى هذه الفقرة قد تمثل فى الرصد المبهج للنفس فى أثناء التعرية الطبيعية لها من خلال التطور ، وذلك فى رؤية سبقت داروين فى تأكيد تطور الحياة فى العالم . وكل الطاقة والديناميكية والحيوية فى هذه الأبيات تتجمع وتنطلق لكى تشحن البيت الأخير بهذه الحياة النادرة ، وذلك عندما يأتى فى صميم البؤرة المذهلة : «والآن على هذه البقعة أقف مع نفسى القوية الشامخة ! »

هذا الاكتشاف الأساس لويتمان فى «أغنية لنفسى» أكد أن الشخصية أو الفردية الأمريكية لم تكن سوى «الفردية الجديدة» للنفس أو للذات : أى الشخص البسيط المستقل الذى يمكن أن نكونه جميعا فى المجتمع الحر ، لكن الذات التى احتفل بها ويتمان كانت كائناً يتحتم البحث عنه من خلال رحلة داخلية قديمة قدم التاريخ ذاته .

وموجز القول أنها ذات لابد أن يخلقها الخيال الصوفى . والاكتشاف متاح للجميع ، لذلك يقترح ويتمان :

«يا ابنى ، ضع على كتفيك أسمالك ، فسأفعل أنا الشىء نفسه
ودعنا نسرع الخطى من هنا
ويحملنا عصا الترحال سنبحث عن مدائن مدهشة وأمم حرة»

ومنذ عصر ويتمان اكتشف الإنسان الوسائل التى يدمر بها نفسه وكوكبه ، وكارثة مثل هذه تلقى بظلالها على حياتنا اليومية ، لكن أين الرعب فى ضياع أرض خراب تكمن خارجنا وداخلنا فى الوقت نفسه ؟ إن الدمار النووى لا يشكل رعباً إلا إذا هدد بتدمير شىء ذى قيمة . أين تلك القيمة إن لم تكن فى النفس الإنسانية التى مهما كانت ضائعة ومختبئة فى الداخل فهى رؤية لخلق خصب وإحساس متسام للحيوية البهيجة الكامنة فى الحياة . وكانت أغنية ويتمان للنفس دعوة لاستعادة هذه الممتلكات الغالية الداخلية . وربما يمكننا أن نواجه عصرنا تماماً كما فعل هو مع عصره : أى نواجهه بهدوء البال الذى يميز الرجال الذين اكتشفوا ذواتهم وذات بلادهم ، والآن على هذه البقعة نقف مع أنفسنا القوية الشامخة .

وفى نهاية «أغنية لنفسى» يلقى ويتمان بتحية الوداع إلى القارئ ،لكنها كانت بالفعل بمثابة

تحية الاستعداد للقاء الشخصى ، قال :

«ينطلق الصقر المبرقش متهماً إياى ، فهو يشكو
الفجوة بينى وبينه وتسكعى
وأنا أيضا لم يروضنى أحد ، ولا يمكن ترجمة ذاتى
إنى أرفع عقيرتى بصرختى الهمجية لتدوى فوق أسقف العالم .
إن آخر خطوة مسرعة لليوم مازالت فى انتظارى
إنها تتغنى بتشابهى مع الآخرين ، إنها حقيقة مثل
أى شىء فى الأدغال الظليلة
إنها تغرينى بولوج البخار والغسق !
إنى أرحل كالهواء ملوحاً بخصلات شعرى الأبيض للشمس الهاربة
إنى أصبّ لحمى فى دوامات الريح والماء ثم أمزجه بالصخور الزخرفية .
إنى أترك نفسى للطين الذى ينمو مع العشب الذى أعشقه
وإذا أردت رؤيتى (ثانية) فما عليك سوى النظر تحت نعليك !
ونادراً ما سوف تعرف من أنا ؟ وما أنا ؟ وماذا أعنى ؟
لكننى سأظل الصحة الجيدة بالنسبة لك برغم كل شىء
مرشحاً ومنقياً دمك !
وإذا فشلت فى العثور علىّ لأول مرة فلا تيئس
فإذا افتقدتنى فى مكان فابحث عنى فى آخر
فأنا أقف فى مكان ما فى انتظارك ! » .

معالم الثقافة الأمريكية



لويس د. روبين (الابن)

يعمل لويس د. روبين أستاذاً للإنجليزية فى جامعة نورث كارولينا ، وهو روائى كما أنه ناقد أدبى . وأحدث كتابين له هما : « الموت الغريب للرواية : مقالات فى الأدب الأمريكى » وهو الذى نشرته مطبعة جامعة لويزيانا ؛ و « الراوى فى الحدوتة » ونشرته مطبعة جامعة واشنطن .

وقد انضم الأستاذ روبين إلى هيئة تدريس جامعة نورث كارولينا بعد أن قام بتدريس الإنجليزية فى كلية هولينز عشر سنوات ؛ كما قام أيضاً بالتدريس فى جامعة جونز – هوبكنز وجامعة بنسلفانيا وجامعة ولاية لويزيانا .

وقد تخرج فى جامعة ريتشموند ، وحصل على كل من درجتى الماجستير والدكتوراه من جامعة جونز – هوبكنز . وقد حصل على زمالة « سوانى ريفيو » ومؤسسة جوجنهايم ، والمجلس الأمريكى للجمعيات التعليمية .

(١٤) مارك توين : **مغامرات توم سوير**

بقلم : لويس د . روبين (الابن)

قد يبدو من الغريب أن يشعر شخص بالحاجة إلى الدفاع عن رواية باعت ملايين النسخ ، **وترجمت** إلى معظم لغات العالم المكتوبة ، وأصبحت جزءاً ليس فقط من الأدب بل من **الفولكلور** الجوهرى للطفولة . ووصف المؤلف لها بأنها « مجرد ترنيمة كتبت بالنثر لكى يمنحها الطابع الدنيوى » نادراً ما يمتد ليبتعد بالحقيقة عن واقعها الفعلى !

لكن بالرغم من كل هذا النجاح فإن « مغامرات توم سوير » تعرضت لاهتمام ضئيل نسبى من النقاد ، وعندما يدور النقاش حولها فإنها عادة تعتبر مجرد مرحلة فى تطور مؤلفها فى اتجاه « مغامرات هاكلبرى فن » ، لذلك تعتبر « هاكلبرى فن » بصفة عامة تحفة مارك توين وليست « توم سوير » .

ويعلن ليونيل تريلنج أن « توم سوير » ، كرواية تمتلك حقيقة الإخلاص والأمانة ؛ فإن ما تقوله عن الأشياء والمشاعر لا يمت بصلة إلى الزيف ، بل دائماً مناسب وجميل . إن لرواية « هاكلبرى فن » هذا النوع من الحقيقة أيضاً لكنها تمتلك أيضاً جوهر العاطفة الأخلاقية ؛ إنها تتعامل مباشرة والفضيلة والخطيئة فى قلب الإنسان ! . وسيثور قراء قلائل ضد هذا التقويم ، لكننى بالتأكيد لن أفعل مثلهم . فعلى المنوال نفسه فإن الأهمية الأساس « لتوم سوير » لا تكمن

فى كونها مقدمة «لها كلبرى فن» . دعنا نفترض أن صامويل ل . كليمنز فعل بمخطوط «هاكلبرى فن» ما فعله بمخطوطات عدة جدًّا : أى أنه تركها بعيداً بعد كتابته للفصول الافتتاحية ، لكنه لم يعد إليها إطلاقاً لدرجة أنه لا يوجد شىء بعد الحادثة التى اصطدم فيها القارب البخارى والطوفُ. فإذا أدركنا أسلوب كليمنز فى التأليف الأدبى فإن هذا من الممكن أن يحدث بمنتهى السهولة المطلقة . إذن أين تقع «مغامرات توم سوير» على خريطة مارك توين ؟

من المؤكد أنها يمكن أن تكون أفضل رواية لمارك توين ، وعلى الرغم من أن اعتماد شهرة مؤلفها عليها لن يجعلها شهرة واسعة مثل تلك التى يمتكلها بصفة عامة ، فإنها مازالت شهرة عريضة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان . فإن «توم سوير» وحدها كفيلة بأن تجلب الشهرة لكاتبها وأن تضعها فى الحفظ والصون . وإذا كانت الحال هكذا فإنه يبدو من المناسب تماماً أن نُركز عليها انتباهاً أكثر بصفتها رواية مستقلة فى ذاتها وليست لمجرد أنها متبوعة برواية «هاكلبرى فن» .

وربما كان من التفسيرات التى تبرر المكانة المرموقة والشهرة الملازمة «لتوم سوير» أنها أصبحت معروفة ككتاب يستطيع الأطفال قراءته والاستمتاع به . ومن المعتاد أن يستوعبه المرء منذ سن العاشرة أو الثانية عشرة أو حوالى ذلك . ويتم تقديمها إلى القراء فى السن نفسها تقريباً التى تقدم فيها «جزيرة الكنز» و «عائلة روبنسون السويسرية» و «روبين هود ورجاله المرحون» و «هانز برينكر وأحذية التزحلق الفضية» و «عشرون ألف فرسخ تحت البحر» و«الربابنة الشجعان» ، أو إذا كان القارئ فتاة فيمكن تقديم «هيدى والنساء الصغيرات» .

ومن ناحية أخرى فإن «هاكلبرى فن» غالباً ما تثير الحيرة ؛ إذ إنها فى الواقع ليست كتاباً للأطفال ، بل إننى أتذكر فى حالتى أنا بصفة شخصية أننى وجدتها محيرة تماماً ، وتوقفت عن قراءتها عند النقطة التى يبدأ فيها الأب فن فى ضرب هاك ولم ألتقطها مرة أخرى للانتهاء من قراءتها تماماً حتى سنوات دراستى الجامعية .

وتشتمل «توم سوير» على حلقات محيرة أيضاً لكنها محيرة بأسلوب مختلف : إنه يمكن الطفل قراءتها والاستمتاع بها ، ويمكن أن يستمر فى الاستمتاع بها بعد ذلك إلى ما شاء الله . وهذه خاصية لا تشترك فيها إطلاقاً معظم أو كل كتب الأطفال التى سبق ذكرها . يرجع هذا إلى حبكة «توم سوير» المثيرة تماماً للطفل ، لكنها ليست الجاذبية الرئيسة للرواية . وهكذا فبدلاً

من تقلص جاذبية الكتاب بمجرد اكتشاف القارئ للكيفية التى وقعت بها الأحداث فإنها تصبح أقوى . وبمجرد أن نعرف ما سوف يحدث فإن تركيزنا يتحرر – إذا جاز لنا هذا القول – من التركيز الضيق المنحسر فى الخط السردى للمغامرات ، وينطلق لكى ينصب على أسلوب خلق الشخصيات والخلفية والمعنى والخيال للقصة .

وكان كليمنز على حق عندما أكد لصديقه وليم دين هاولز أنها لم تكن كتاباً للأطفال بقدر ما هى كتاب عن الطفولة كتب للبالغين . وكما يعلن فى المقدمة «إن جزءاً من خطتى أننى حاولت تذكير البالغين – برقة – بما كانوا عليه ذات مرة من قبل ، وكيفية شعورهم وتفكيرهم وكلامهم ، والأفعال الغريبة التى تورطوا فيها أحياناً .» لكن «توم سوير» ليست بالكتاب الذى يدور ببساطة حول هذا النوع من الحنين ، إنها تتجنب على نطاق واسع الشطحات المسرفة فى العاطفة التى ترتبط بكتب كثيرة جدًّا عن الطفولة ومكتوبة أساساً للبالغين : ففى الكتاب ينظر الكاتب إلى توم نظرة ملؤها الجدية التامة ، وفى إمكانه أن يصف تجربة توم بالجدية التى ينظر بها نفسها توم إليها . إنه لا يقلل من شأن توم بالكتابة عنه من عل .

وهناك فى عالم توم سوير قدر لا يستهان به من المضايقات ، بل هناك قدر عظيم فى حياته يشتمل على الرعب والعنف ، وأيضاً على الشر ! وكل ما علينا أن نضعه فى الاعتبار هو ما يقع لتوم وهاك بطول مجرى الأحداث فى الرواية : فهما يذهبان إلى جبانة فى الليل ويرقبان ثلاثة رجال ينهبون قبراً ، ثم يتصارعون فيما بينهم حتى يسقط واحد منهم قتيلاً من جراء طعنة . وكان إنجون جو هو الذى ارتكب جريمة القتل ، لكن اللوم يقع على عاتق ماف بوتر . ويطغى الرعب على توم عندما يفكر فيما سيفعله إنجون جو إذا أبلغ السلطات حقيقة ما حدث لدرجة أنه يتكلم ويئن من هذا فى نومه . وعندما يسرد ما حدث فى النهاية فإن ماف بوتر يستعيد حريته ، لكن توم منذ تلك اللحظة يعيش فى رعب من انتقام إنجون جو .

وبعد ذلك يصغى هو وهاك إلى القصة الثانية التى تدور حول البيت المهجور الذى يختبئ فيه إنجون جو متخفياً كرجل أصم وأخرس من إسبانيا حتى يكتشف أخيراً الكنز المدفون . تلك لحظة مرعبة عندما يبدأ إنجون جو فى صعود السلم على سبيل الكشف ، لكن لحسن حظ الصبيين ينهار السلم المصنوع من الغاب الذى تعفن ، ويصرف جو النظر عن عملية البحث . بعد ذلك يذهب توم مع بيكى ثاتشر فى رحلة إلى الكهف ، ويضل كلاهما الطريق ، ويتخبطان فى الظلام لعدة أيام قبل أن يجد توم طريقه إلى الخارج . فى الوقت نفسه يستمع

هاك إلى إنجون جو وهو يتآمر لكى يشق فتحتى أنف الأرملة دوجلاس ويقطع أذنيها ، فيقوم بتحذير بعض المواطنين المجاورين من الخطر المحدق بالأرملة . فى تلك اللحظة تدوى طلقات الرصاص وينطلق هاك المرعوب فاراً بحياته . أما بالنسبة لإنجون جو فإن هذا التعس يعود إلى الكهف . وعندما يقوم القاضى ثاتشر بسد مدخل الكهف بعد أن يتم إنقاذ توم وبيكى فإن هذا المولد يموت من الجوع والعطش عندما وقع فى هذه المصيدة التى لافكاك منها .

ومهما قيل فى «توم سوير» فإنه من الصعب وصفها بأنها ترنيمة حنين على الأقل فيما يتصل بتوم وهاك ، لكن العنف والرعب اللذين منهما قدر لا يستهان به فى القصة — ليسا من نوع الرهبة التى نجدها نفسها فى «هاكلبرى فن» : فعلى سبيل المثال ليس فى «مغامرات توم سوير» ما يجارى وصف هاك لأبيه فى الفصل الخامس من «هاكلبرى فن» : «لم يكن هناك لون فى وجهه ، وعندما نحت وجهه كان أبيض ، ليس فى بياض وجه أى رجل آخر ، إنه بياض فى لون بطن السمكة ! » إن فقرة مثل هذه تذكرنا بأسلوبها الخاص ملاحظات إشمائيل عن بياض الحوت فى «موبى ديك» ، وتزيد فى رعبها وشرها درجات عدة عن أى وصف لإنجون جو غامر به المؤلف فى «توم سوير» .

والسبب فى هذا بالطبع هو أن الكاتب يسرد «هاكلبرى فن» من خلال هاك مع الاستخدام المتعمد للغة الشعبية التى يعبر بها فى حين أن «توم سوير» تحكى بالكاتب البالغ وبكلماته هو شخصياً . وفى حين أن هذا الاختلاف يعد من الأسباب التى جعلت من «هاكلبرى فن» رواية عظيمة فإنه السبب أيضاً الذى جعل «توم سوير» تنجح تماماً فى مجالها .

وبناء على ذلك دعنا نتعرض للمنهج الذى سردت به «توم سوير» بادئين بفحص الفقرات الأولى فى القصة :

«توم ! »

لا إجابة !

«توم ! »

لا إجابة ! .

«ماذا دهى هذا الصبى ؟ . . إننى لحد مندهشة . أنت ! يا توم ! »

لا إجابة !

خفضت السيدة العجوز من نظارتها وألقت ببصرها من فوقها فى جميع أرجاء الغرفة ، ثم

رفعتها مرة أخرى وألقت ببصرها من تحتها . وهى نادراً ما تنظر من خلالها ، بل لا يحدث هذا إطلاقاً من أجل شىء صغير كهذا الصبى .

كانت هذه النظارة دولتها الصغيرة وفخر قلبها ، ولم يكن المقصود بها الخدمة والاستعمال ، بل الأسلوب «والموضة» – فقد كان فى إمكانها أن ترى من خلال زوجين من أغطية مواقد الغاز بالكفاءة نفسها تماماً . نظرت فى حيرة لبرهة قصيرة ، عندئذ قالت بدون عنف لكن فى صوت مازال مرتفعاً بما فيه الكفاية ليسمعه أثاث المنزل :

«حسناً ! إننى أجزم أننى إذا أمسكت بخناقك فسوف . . .»

لم تكمل كلامها لأنها فى ذلك الوقت كانت تنحنى لترسل ضرباتها العنيفة تحت السرير بالمكنسة . لذلك كانت فى حاجة إلى استنشاق الهواء لتواصل ضرباتها بانتظام . ولم تتحكم إلا فى القطة .

«لم أسمع الضربات قط وهى تنهال على ذلك الصبى !»

ذهبت إلى الباب المفتوح ووقفت على عتبته ، ونظرت من خلال نبات الطماطم وأعواد الغاب التى تتألف منها الحديقة . لم يكن هناك أثر لتوم . ثم رفعت صوتها ليناسب الزاوية وبعد المسافة وصاحت :

«أ – ن – ت – ت . . يا توم !»

كانت هناك ضجة خفيفة خلفها . . وفى الحال استدارت لتقبض على صبى صغير ممسكة إياه من حزام سرواله مما أعجزه عن الهرب !»

لاحظ الذى يجرى : فقد بدأنا بالعمة بولى وهى تنادى توم . إذن فهذه هى العلاقة المباشرة بين السيدة العجوز وتوم ، وهى فى الوقت نفسه بداية التطور الدرامى الأساس للرواية التى ستصب اهتمامها ذاته على توم سوير ونشاطاته وعلاقاته بمختلف الناس الذين يعيشون فى مدينة سان بيترزبرج بميزورى . وبالطبع فإننا فى هذه النقطة لم نكن نعرف أن ذلك هو توم – لا السيدة العجوز – الذى سيهمنا بالدرجة الأولى ، وأن هذا الممر مهم أساساً فى وصفه فى أثناء اختباء توم من السيدة العجوز ، وطالما أن عنوان الكتاب هو «مغامرات توم سوير» فمن الطبيعى أن نتوقع ظهور توم . والأسلوب الذى يدخل به إلى المسرح . بهذه الطريقة الخاصة يقدم لنا معلومة فورية عنه . وبعد الدور الذى يؤديه توم فى أول منظر بالذات هو الخط الذى سيستمر فيه بطول القصة : أى دور الطفل الذى ربط نفسه بمحاولة التغلب بذكائه على عالم البالغين .

وعلى أية حال فإن هذا مجرد جزء مما سيدور فى هذه الفصول الافتتاحية :

هناك أيضاً وصف السيدة العجوز وبالذات فيما يختص بالأسلوب التى تضع به نظارتها : فنحن نعلم أنها لا تنظر من خلالها ، وإنما من فوقها أو من تحتها ؛ لأنها لا تستطيع أن تنظر من خلال العدسات نفسها ؛ فهى تضع النظارة الطبية على عينيها على سبيل المظهر فقط . وهى أيضاً سيدة عجوز مقلقة إلى حد ما ، تعودت الكلام مع نفسها والصياح بصوت مرتفع تماماً ؛ كما نراها وهى تدس المكنسة بمنتهى النشاط والحيوية تحت السرير ؛ لكى تجبر توم على الخروج ، وتنجح فقط فى إخراج قطة من تأملاتها !

هكذا نحصل على معرفة أى نوع من الناس كانت هذه السيدة العجوز ، ولا شك أنها كانت معرفة زاخرة بروح الدعابة .

ويجب أن نلاحظ أننا لا نحصل على هذه المعرفة سواء من السيدة العجوز أو من توم ؛ كما أننا لا نراها كما ترى هى نفسها أو كما يراها توم ، بل نراها من وجهة نظر الكاتب : أى من أعلى . وهو لا يصفها فقط بل يعلق مداعباً على وصفه : إنه يبالغ من أجل إحداث الأثر الكوميدى ، وبالتأكيد فإن نظارة السيدة العجوز ليست بهذه الدرجة من الإظلام بحيث يشبهها بأغطية موقد الغاز ، ومن الواضح أن الأثاث لا يمكنه سماع صياحها . ولا هى ترفع صوتها فعلاً «ليناسب الزاوية وبعد المسافة» ، فإن ذلك هو أسلوب الكاتب المرح الذى يصفها به . فالاستعارة تتمثل فى رصد قطعة من سلاح المدفعية . هذا هو أسلوب الروائى ونحن نستمتع به .

وعلى ذلك فإن الوجود المباشر للروائى مهم جدًّا بالنسبة لروح الدعابة التى تزخر بها هذه الفقرة الافتتاحية ، وبالطبع مهم بالدرجة نفسها فى معظم ما يرد بعد ذلك فى الرواية . إنه الدور النشيط الذى يقوم به المؤلف بصفته قائداً للأوركسترا فى روايته للقصة واضعاً فى اعتباره المسافة بين القارئ وأحداث الرواية . وهذه المسافة مهمة جدًّا ؛ لأنها الأسلوب الذى تنهض عليه الرواية وتكتسب به كثيراً من معناها .

إننا لا نرى توم وهاك وهما يصنعان الأحداث ، فالكاتب يقوم بوصفهما لنا . وبالطبع فإننى لا أعنى أن انتباهنا مركز على وجود الروائى فى كل لحظة من لحظات الرواية ، لكن مارك توين غالباً ما يؤكد وجوده بما فيه الكفاية لكى يجبرنا على وضعه فى اعتبارنا ، وذلك على الرغم من أننا نادراً ما ندرك أننا نقوم بهذه العملية .

ولنلق نظرة فاحصة إلى الفصل الخامس عشر على سبيل المثال : فهو يبدأ بوصف مختصر مركز – يشبه أسلوب هيمنجواى – لتوم وهو يرحل من جزيرة جاكسون فى حين أن زملاءه من القراصنة يغطون فى نومهم :

«بعد دقائق قليلة بلغ توم المنطقة الضحلة بالقرب من حاجز المياه ميمماً وجهه شطر شاطىء إلينوى . وقبل أن يبلغ عمق المياه منتصف قامته كان قد بلغ منتصف المسافة . ولم يكن التيار يسمح بتوغل أكثر من هذا . وهكذا ضرب بيديه بثقة ليسبح مائة الياردة المتبقية . سبح بعزم إلى الأمام ، لكن المياه كانت تجرفه بأسرع مما توقع . وعلى أية حال فإنه بلغ الشاطئ فى النهاية عندما جرفته المياه إلى بقعة منخفضة جذب نفسه منها . وضع يده على جيب جاكتته فوجد قطعة اللحاء سليمة . اخترق الغابات بحذاء الشاطئ والماء يتساقط من ملابسه . وبعد فترة قصيرة قبل أن تدق الساعة العاشرة وصل إلى مكان مفتوح فى مواجهة القرية ، ورأى المعدية قابعة تحت ظلال الأشجار والضفة العالية . كان كل شىء هادئاً تحت النجوم المتناثرة بين الانطفاء والتوهج ، زحف عبر الضفة فاتحاً عينيه تماماً ثم تسلل إلى المياه وسبح مسافة ثلاث أو أربع ضربات ، وتسلق قارباً يصلح لشخص واحد كان يقوم بواجب السير خلف القارب الكبير لملاحظته . ألقى بنفسه تحت مقعد القارب وانتظر لاهثاً .

فى الحال قعقع الجرس المشروخ وسمع صوتاً يلقى بأمر «فك القارب» وبعد دقيقة أو اثنتين ارتفعت مقدمة القارب الصغير مع ارتفاع القارب الكبير فوق سطح المياه وبدأت الرحلة .»

بهذه الدقة والتركيز تكتسب الفقرة القدرة على التأثير فى حين أن الروائى لا يلقى بأية ملاحظات أو يخترع أية استعارات غير عادية لكى يجذب الانتباه إلى نفسه ، بل يركز بؤرة نظرتنا على الأحداث نفسها . ويستمر على هذا المنوال بطول سير توم فى المدينة بمحاذاة الشاطئ ، وهو يخترق الأزقة الخلفية عائداً إلى بيت عمته ، متسللاً فى هدوء إلى الداخل وآخذاً مكانه تحت السرير . بعد ذلك نسمع عمته والمسز هاربر تتجاذبان أطراف الحديث المشحون بالأسى والحزن من أجل الصبيين المفقودين . ليس هناك أى تفسير ، بل مجرد حوار مباشر وأخيراً تتحدث العمة بولى كما يلى :

«نعم . نعم . نعم . إنى أدرك تماماً حقيقة شعورك يا مسز هاربر . أنا أدرك تماماً حقيقة شعورك . فلم يمر وقت أبعد من ظهر أمس عندما أخذ توم القطة وملأ فمها بالشطة ، واعتقدت فى تلك اللحظة أن صراخها سيهدم المنزل ! فليسامحنى الله ، إذ إننى أحدثت شرخاً فى رأس

توم بكستباني . حسرتي عليك أيها الصبي المسكين ! أيها الصبي المسكين الميت ! لكن متاعبه كلها انتهت الآن . وكانت آخر الكلمات التي استمعت إليها منه هي تأنيب . . . »

وكانت هذه الذكرى أقسى مما تحتمل السيدة العجوز فانهارت تماماً ! »

عند هذا المنعطف تنذر القصة بالابتعاد عن وجهة نظر توم ؛ بهذا ندرك كم كانت مغامرة الصبيين غير مضحكة على الإطلاق لكبار العائلة . وذلك عندما لعبا دور القراصنة فى جزيرة جاكسون ؛ إذ ظن الكبار أن الصبيين قد غرقا ! هكذا أصبح مارك توين مهدداً بخطر ضياع تحكمه فى السرد الروائي . فعندما أظهر توم مباشرة وهو عائد إلى بيته من الجزيرة ، فى حين غرقت السيدتان العجوزان فى الحزن والأسى بدون أن يضع كنفسه كراوى بدلاً من القيام بدور الوسيط -- فإن مارك توين بهذا سمح للموقف أن يقترب كثيراً من الأسلوب الذى يستدر الدموع . وبناء عليه يكبح المؤلف جماحه بسرعة ويستمر فى وصفه كما يلى :

« أصبح توم يتنفس بصوت عال الآن وقد شعر بالأسى لنفسه أكثر من أى إنسان آخر . إنه يستطيع أن يسمع مارى وهى تبكى وتتحدث عنه فى كلمات رقيقة متعاطفة من حين لآخر ! عندئذ بدأ فى الاعتزاز بنفسه أكثر من ذى قبل . وكان قد تأثر بما فيه الكفاية لحزن عمته عليه لدرجة أن نفسه تاقت إلى الاندفاع خارجاً من تحت السرير ؛ كى يغمرها بالبهجة والسرور . وأحس بميل شديد إلى هذه الروعة الدرامية المثيرة التى تتمشى مع طبيعته ، إلا أنه قاومها وظل قابعاً فى مكانه . »

ولا شك أن الطاقة التى كانت يمكن أن تستدر الدموع قد تلاشت ونحن نبتسم من جراء اندماج توم فى سلوكه المسرحى الصامت تحت السرير ، وهو السلوك الذى يمثل أفضل الأساليب الرومانسية ؛ فقد أصبح هذا ممكناً بفضل تفسير الراوى الكوميدى لما يدور أمامنا ، فهو يستدرجنا بعيداً عن تقويم توم للمنظر : ثم ننظر إليه من أعلى : أى من على مستوى المؤلف نفسه . وإذا لم يكن القصاص قد أعاد تأكيد وجوده ونظرته فإنه كان من المحتمل أن يتركز اهتمامنا على الكيفية التى عانى بها العجائز فى سان بيترزبرج لدرجة أننا نصبح غير قادرين على الاستمتاع بمغامرات الصبيين الهاربين على جزيرة جاكسون ، بل سنعتبر عودتهما المنتصرة فى الموقف المكثف داخل الكنيسة نوعاً من الاستعراض القاسى الخالى من أى تفكير ، أكثر منه موقفاً درامياً مؤثراً لتوم سوير .

وموجز القول إن الوجود الواعى للروائى المشارك فى التعليق والتفسير بمبالغاته ونكاته

وفلسفته للأمور يخلق المسافة وعدم التعاطف الضرورى لكى ننظر إلى حركات توم سوير الانتهازية من الزاوية المناسبة . لذلك فإن الزاوية الثابتة تتمثل فى نظرة البالغ إلى طفولة توم . وإذا كنا نستطيع أن نرى الأشياء كما يراها توم الذى يعتبر ملاحظاً واعياً وحاداً جداً فإننا نرقب توم أيضاً وهو يرى ويفكر من وجهة نظر البالغ . إنها تلك العلاقة المزدوجة التى تمنح الكتاب شكله ومعناه ، فالمسافة هنا تكمن فى البعد الزمنى عندما يعود البالغ بذاكرته إلى أيام الطفولة . فالأحداث التى تقع فى أثناء قراءتنا لها قد انتهت بالفعل ؛ لأنها وقعت فى الماضى . وإذا كان الروائى بصفة خاصة واضحاً فى روح دعابته وفى ولعه إلى حد ما بتوم ، بل هو مستمتع بالعودة إلى الوراء حيث عالم الطفولة – فإنه لم يسمح لنا إطلاقاً أن نأخذ الأشياء على محمل الجد إلى الدرجة التى تبدأ فيها فى الظهور بالمظهر العاطفى أو المأسوى . فالسرد كله قد تم تقطيره من خلال غلالة الزمن التى تمثلت فى الماضى .

إن وجود هذه الزاوية أو المنظور أو وجهة نظر الروائى البالغ له دور فعال وواع بنفسه جداً فى كشف خبايا القصة ، فهو يقلل ويهدئ من العنف الذى ميز معظم تجربة توم سوير لدرجة أنه لا يؤثر فينا بدرجة العنف الذى يماثله فى « هاكلبرى فن » نفسها . والفورية التى نحسها فى الفقرة التى تصف اللحم الأبيض للأب فن – والتى وردت قبل ذلك – ترجع إلى أسلوبها المباشر وتأثيرها على أحاسيس هاك ؛ كما ترجع إلى تأثيرها علينا من خلال الوصف الذى يثير فى داخلنا قشعريرة ثلجية .

أما بالنسبة للغة هاك فقد بدأ مارك توين فى اكتشاف إمكاناتها بالقرب من نهاية « توم سوير » : فقد أدرك الكاتب أنه يستطيع مواجهة تجربة صباه عبر النهر مباشرة بدون الحاجة إلى الالتزام بنظرة المراقب المثقف البالغ .

وقد تمثلت المحصلة النهائية فى الدراما الأخلاقية العظيمة فى « هاكلبرى فن » . أما فى « توم سوير » فقد كان من المستحيل بالنسبة له أن يفعل هذا ؛ فهو الروائى المرح المنطلق الذى يستعيد ذكريات طفولته فى ميزورى .

لكن إذا كان وجود القصاص بصفته بالغاً قد جعل من بعض الاكتشافات المهمة شيئاً مستحيلاً بالنسبة لمارك توين فى « توم سوير » – فقد كان له المزايا التى عوضته عن ذلك : فالرؤية من خلال هذا المنظور البالغ بكل أبعاده الثابتة والممتدة إلى الماضى والحاضر قد مكنت مارك توين من أن يسرد قصة تجسد عنصر الزمن أو على حد قوله « ترنيمة للصبا » . إن

وصف أشهر الصيف فى سان بيترزبرج الذى يشكل «مغامرات توم سوير» ليس نابعاً من سعادة ومرح معقدين على الإطلاق ، وكما رأينا فإن توم سوير له متاعبه ، وأحياناً تصبح حياته كئيبة تماماً .

والترانيم ليست بالضرورة بهيجة : فهى على أية حال معزية ومريحة وهو الإحساس الذى تتركه نفسه «توم سوير» فينا فى النهاية . ! إنها معزية ومريحة ؛ لأنها وقعت بالفعل ولا يهم : هل كانت تساير أهواءنا أو لا ؟ فهى قصة حياة صبى ، عاشها ومارسها ، وكونها انتهت فإن ذلك فى ذاته يمنح رضاً سواء للقصاص البالغ أو القارئ البالغ . إن الإحساس بمرور الزمن له الأهمية الأولى فى الرواية . فتوم ينمو ومارك توين يدرك أهمية هذه الحقيقة فى ختامه لروايته عندما يلاحظ «أنها كانت بمنتهى الدقة تاريخ حياة صبى ، ويجب أن تتوقف هنا ، فهى لا تستطيع أن تذهب أبعد من هذا بدون أن تتحول إلى تاريخ حياة رجل» : تصف الرواية فترة حوالى أربعة أشهر فى حياة توم بلغ فى آخرها نهاية طفولته وبداية مراهقته ، فى حين أن أحداث القصة تتجه صوب تلك الخاتمة .

ليس هذا حقيقيًّا فقط فيما يختص بحبكة المغامرات الفورية ، بل ينطبق أيضاً على الشكل الأكبر والاتجاه الذى تتخذه الرواية . ولا شك أن الحبكة هى التى تثير القراء الصغار بالدرجة الأولى ، وحقًّا فإنه مع تتابع قصص المغامرات تتصاعد الإثارة داخلنا . إنها تشتمل على البحث عن كنز مدفون يغرى توم وهاك بالهروب متقمصين دور القراصنة على سبيل اللعب ، ثم يشرعان فى البحث عن الكنز الذى يجدانه فى النهاية داخل الكهف . وفى الطريق إلى هذا الاكتشاف يتورطان فى نشاطات خطيرة متعددة تشتمل على حراسات يقظة فى فناء مقبرة وجثث وبيوت مسكونة ومولدين بالغى الشر ؛ وبالنسبة لتوم فقد أوشك أن يقبر حيًّا فى الكهف . وهناك قصص فرعية أيضاً منها تلك القصة البارزة التى تشمل علاقة توم الرقيقة ببيكى تاتشر ، وربما كانت أقل أجزاء الرواية إقناعاً ؛ لذلك فإنه على مستوى المغامرة المباشرة تحتوى «توم سوير» على الكثير الذى تستطيع أن تقدمه .

لكن سلسلة المغامرات ليست بالتطور الرئيس فى الرواية على الرغم من أن سيطرتها تتزايد كلما اطردت مواقف القصة : فالتطور الأعظم والأكثر أهمية فى «توم سوير» يتمثل فى نمو توم الذى يمنح قصة مارك توين قدرتها على إثارة الاهتمام باستمرار . إن حبكة المغامرات بصفة مبدئية – كمعادل كيماوى صوب تلك النتيجة . والأهم من ذلك أن مارك توين يفعل هذا ؛

لكى يظهر لنا طبيعة توم سوير الخيالية ومكانتها فى المجتمع الذى تمارس نشاطها فيه بحيث تتطور هذه العلاقة من خلال سلوك توم وأفكاره التى يقوم بتنفيذها . ويشكل توم سوير ومدينة سان بيترزبرج الموضوعين الرئيسين فى كتاب مارك توين ، وتقوم أحداث القصة بترسيخ وتحديد العلاقة بينهما على وجه التأكيد . وعندما نقابل توم لأول مرة فى الرواية نجده – كما سبق أن ذكرنا – هارباً من العمة بولى ! بعد ذلك يقع بين شقى الرحى فى مجتمع البالغين ! وعلى الرغم من أنه ليس منفصلاً عن مجتمعه مثل هاك فن فى روايته فإنه لا يعد منشقًّا عنه . إن المدى الذى وصل إليه توم فى قبول قيم المجتمع بولغ فيه من قبل معظم المعلقين عليه : فنجد هنرى ناش سميث الذى يعد من أعظم النقاد استيعاباً وفهماً لروايات مارك توين يرصد الفقرات الختامية فى المنظر الذى يدخل فيه توم وأصدقاؤه الكنيسة منتصرين فى حين أن مراسيم جنازتهم قائمة على قدم وساق ! يرصد هذا كنموذج على قبول توم – ومن ثم قبول مارك توين – لأخلاقيات المجتمع ومثالياته !

« فجأة صاح القس بأعلى صوته : « الحمد لله على كل البركات التى يسبغها علينا – غنّوا ! – وضعوا كل عاطفتكم فى ترتيلكم ! »

هكذا فعلوا . وانتفخ الجمهور من جراء زفرة منتصرة ، وفى حين كان سقف الكنيسة يهتز من الترتيل ألقى توم سوير بصفته القرصان بنظرة حوله لكى يرى الصغار الذين نظروا إليه نظرات كلها حسد ، واعترف لنفسه أن تلك كانت أعظم لحظة فى حياته يمكنه أن يفخر بها .

وعندما انفض الحشد خارج الكنيسة دار الحوار عن استعداد الجميع المطلق لسماع هذه الترتيلة وهى ترتل بهذه الطريقة مرة أخرى مهما كانت السبب فى إثارة السخرية منهم .

فى ذلك اليوم حصل توم على قبلات وضربات مداعبة توقفت على الحالة النفسية المتقلبة للعمة بولى ، وذلك أكثر مما حصل عليه من قبل فى عام بأكمله . ونادراً ما عرف : أى القبلات وأى الضربات عبرت عن أسمى آيات الشكر لله وعن عاطفتها الجارفة تجاهه ؟ »

يقول سميث : « هنا يرتبط توم تماماً بالمجتمع – الذى توحد هو والحشدُ الذى فى الكنيسة ، إنه مجتمع متناغم تماماً مع نفسه ، والبهجة العامة تعبر عن نفسها فى إنشاد الترنيمة المسيحية بقيادة القس . ومن النادر أن تنال الثقافة الرسمية لسان بيترزبرج تأكيداً مطلقاً أكثر من هذا . »

لكن هل هذا التناغم كاملٌ بالدرجة التى يتكلم عنها سميث ؟ لقد حقق توم انتصاراً إيجابيًّا مجيداً ، لكنه لم يحققه بالتأكيد بوسائل مقبولة اجتماعيًّا : لقد فر هارباً وتاركاً المجتمع فى فوضى

واضطراب ، وحقق بالخداع فقط «أعظم لحظة فى حياته يمكنه أن يفخر بها». أما فيما يتصل بالعمة الثائرة والعائلة المضطربة فكان سلوكه غير رحيم على الإطلاق فى مهارته . ولم يكن أسلوبه للحصول على التقدير والشهرة مثل أسلوب أخيه سيد على سبيل التأكيد : فقد كان أخوه ملتزماً تماماً بتقاليد مجتمعه . وعلى الرغم من ذلك كان توم بمثابة المثل الأعلى لغيره من الصبية . وقبل ذلك بدت مهارته فى جمع عدد من التذاكر يمكنه من أن يربح نسخة من الإنجيل بدون أن يحفظ النصوص عن ظهر قلب ، والمطلوب تسميعها للفوز بهذه التذاكر بأسلوب شرعى . لكن مهارته لم تسعفه وانتهت المحاولة بالإحراج والعار الشائن عندما جاء مفتشو وأساتذة مدارس الأحد للزيارة وتقويم الأمور !

أما بالنسبة لترتيل الترنيمة فمهما كانت لها من دلالة على المعتقدات والمثل الدينية لمجتمع البالغين – فلم تكن بالنسبة لتوم سوى انتصار دنيوىٍّ بحتٍ فقد اعتبر العملية كلها مجرد عرض طريف . وبالطبع فإنه من غير الممكن إنكار أن العرض نفسه والرغبة فى التجسيد الدرامى لانقلاب فجائى مثل عودته إلى الحياة فى أثناء القيام بمراسيم جنازته الخاصة به – يعد هذا رمزاً للاهتمام الملح برضا المجتمع وموافقته فى حين أن هـاك فن فى روايته لا يقيم أى اعتبار لموافقة المجتمع !

وبالتأكيد فإن عدم ارتباط توم بمجتمعه وقيمه ليس مطلقاً كما هو فى حالة هاك . وحتى إذا بحث توم عن مباركة المجتمع له فإن هذا يتم بشروطه هو وليس بشروط المجتمع . وبطول «مغامرات توم سوير» يحافظ على هذه المسافة بتقبله مظاهر الموافقة والجوائز بشروطه هو فقط .

وبالطبع فإن توم ينتصر تماماً فى النهاية ، فهو يرجع من الكهف بطلاً ، وبعد ذلك بفترة وجيزة يحوز المباركة المطلقة للمدينة بأن يصبح من الأثرياء ! وكما يلاحظ جاستن كابلان فى تأريخه الممتاز لحياة صامويل كليمنز أن «توم سوير» «انتهت بتأسيس شركة ذات رأس مال لتسلم الودائع والإقراض باسم توم وهاك . والحصول على المال بربح ستة فى المائة لا يعنى سوى الاندماج فى مجتمع الملاك وهيكله المنظم .» إن هذا حقيقى تماماً ، لكن لابد من تقويمه مرة أخرى هنا بالتأكيد الفعلى على أن توم حافظ على موافقة المجتمع بشروطه الخاصة به هو . لقد أخرج «الكنز المدفون» الذى اكتشفه فى الكهف تحت علامة الصليب .

وبالإضافة إلى ذلك فإن قيمته بالنسبة لتوم ليست فى الثروة من أجل الثروة ، بل تكمن فى المناسبة التى تتيحها فى المنظر الكبير بما يحتوى عليه من لمحات بطولية واكتشاف درامى فى

مواجهة أهل المدينة المتجمهرين. وماكان يهمه بالدرجة الأولى فى هذه الحلقة وغيرها من الحلقات الأخرى هو الفرصة لإبراز «الروعة المسرحية للعملية كلها.» فإذاكان توم تاجراً ماهراً قديراًكما ثبت فى موقف طلاء السور وفى تجميعه لتذاكر الإنجيل - فإن أهدافه النهائية لم تكن قط على سبيل الارتزاق ؛ فلم يكن الهدف الرئيس من عملية السور المطلى بالأبيض هو الحصول على ثروة الصبا بقدر ماكان الاستمتاع بالتحايل على العمة بولى. وفى عملية تذاكر الإنجيل لم يكن الإنجيل هو الذى يريده، بل الشهرة التى تسير فى ركابه عندما يستدعى لاعتلاء المنبر وتقديم الجائزة إليه!

وإذاكان الاختلاف بيناً من باب الاحتمال فإنه مهم على سبيل التأكيد: فبطول الرواية يتورط توم فى مؤامرة كما يفعل بالضبط فى رواية «هاكلبرى فن». إن الهدف من تخطيطه هو نفسه لم يتغير: البطولة الرومانسية. فهو يقف إلى جانب دون كيشوت، وليس إلى جانب سانكو بانزا. فى رواية «توم سوير» يقاوم مجهودات العائلة والمدينة التى تجبره على الالتزام بهما: فهو لن يقنع بالانتماء إلى المجتمع وقبول وسائله المملة الكئيبة، إنه يصور لنفسه أن مدينة صغيرة فى ميزورى مكان يصلح بالفعل للمغامرة المثيرة، وأن تل كارديف هو غابة شيروود، وأن جزيرة جاكسون هى معقل القرصنة، وأن كهف ماكدوجل عرين عصابة من اللصوص حيث يتم أسر المختطفين من أجل الحصول على الفدية، وأنه فى مجتمع الطبقة المتوسطة يكمن إمكان البطولة ؛ إذ إنه المجتمع الذى يعيش فيه: ففى مطلع الرواية يبدو صبيًّا صغيراً لا وزن له، وفى ختامها يصبح بطلاً. ليس هذا فقط، بل إنه أحال بالفعل سان بيترزبرج إلى مكان حافل بالقراصنة والمجد والكنز المدفون. وبدلاً من الالتزام بقيم البالغين جعل مجتمع البالغين ينتمى إلى قيمه هو!

ونعرف فى الفصل الأخير أن «كل بيت مسكون فى بيترزبرج وفى القرى المجاورة تم تشريحه قطعة قطعة، وحفرت أساساته بحثاً عن الكنز المدفون ؛ لم يقم بهذه العملية صبية، بل رجال فى منتهى الجدية، ولا ينتمون إلى الرومانسية بصلة، وشارك فيها بعض الصبية أيضاً».

وبالطبع فإن الانتصار مؤقت، وهذه حقيقة يعرفها القارىء كما يعرفها القصاص تماما. فلم تكن هناك اكتشافات أخرى لكنوز مدفونة فى سان بيترزبرج على الرغم من أنه من المحتمل أن توجد أنواع أخرى من الكنوز أكثر تأثيراً بأسلوبها الخاص من ذهب القرصان. وأعتقد أن (ت. س. إليوت) كان مخطئاً عندما تنبأ ذات مرة أن توم «سيصبح ذات يوم عضواً محترماً

بارزاً وتقليدياً فى الهيئة الاجتماعية التقليدية المحترمة . » وأنا لا أشك لحظة أن توم سيتمكن من إثبات وجوده تحت أضواء المسرح ، وسيكتشف فرصاً عدة من أجل الروعة المسرحية ، وسيكتسب تقدير المجتمعات التى تكبر سان بيترزبرج بمراحل ؛ لكن كونه سيفعل هذا بالأسلوب التقليدى ، وسيتوحد هو وهم ومثلهم العليا – فإنى أشك فى هذا كثيراً . فما قد يكون كافياً لإيمان وخيال مواطنى سان بيترزبرج البالغين فمن المحتمل ألا يكون كافياً لتوم سوير : ففى سن الثانية عشرة أو حوالى ذلك حصل بالفعل على قمة التقدير من سان بيترزبرج ، ولن يمر به الوقت طويلاً حتى يسعى إلى مجالات جديدة لغزوها . وليس من المحتمل إلى حد بعيد أنه سيكون قانعاً بنوعية المستقبل الذى كان القاضى ثاتشر يفكر فيه من أجله . وكما نعرف فإن القاضى كان « يأمل أن يرى توم محامياً كبيراً أو جندياً عظيماً ذات يوم . وقد صرح بأنه كان يضع فى اعتباره أنه يتحتم على توم أن يلتحق بالأكاديمية القومية العسكرية ، وبعد ذلك يتم تدريبه فى أحسن مدرسة للحقوق فى البلاد لكى يكون مستعداً لأى من المهنتين أو لكلتيهما . . » وإلى حد ما فإننى أشك فى أن هذا ما كان توم يفكر فيه . وأعتقد أنه من المحتمل أكثر أنه سيصير روائياً ، وسيكون ذلك الكاتب الذى فى مقدوره أن يكتب كلاً من « توم سوير » و « هاكلبرى فن » . وفى النهاية فإن أياً من الكتابين لا يعد تأكيداً للثقافة الرسمية .

وعلى سبيل التكرار فإن « توم سوير » تقع فى الماضى ، فعندما يحكيها الروائى فإنها تكون قد وقعت منذ أمد بعيد بالفعل . وإذا كانت « مغامرات توم سوير » قصة تدور أحداثها حول النجاح – أى حول صبى أمريكى صغير يصبح ثرياً وشهيراً . وهى تشبه فى هذا المجال حواديت هوراشيو آلجر – فإن طعم هذا النجاح الحلو يختلط بالمرارة إلى حد ما : ففى انتصاره على ظروف قريته يفقد توم سوير شيئاً هو الآخر بالدرجة نفسها . وهناك أسماء عدة يمكن أن نطلقها على هذا الشىء : البراءة ، الصبا ، الطبيعة وأساليب المعيشة الهادئة .

وقد قال هاك فن عن توم سوير فى كتابه هو : « لقد حسبت وآمنت بوجود الأعراب والأفيال ، وبالنسبة لى فأنا أفكر بطريقة مختلفة . » والمقصود بالأعراب والأفيال هنا هو الخيال الذى كان بمثابة العالم الخاص بتوم سوير .

وفى ختام « مغامرات توم سوير » يجد توم هاك مختبئاً بين براميل الخمر الفارغة خلف السلخانة ، ويقنعه بالعودة إلى بيت أرملة دوجلاس وأن يلتزم بقيود المجتمع ولو لفترة وجيزة ، لكنه يقول هذا فقط حتى يستطيعا بعد ذلك أن يخرجا على القانون ، وأن يكونا عصابة

لصوص ! أما صامويل ل . كليمنز فلم يكوّن على الإطلاق عصابة لصوص ، وبدلا من ذلك أقام داراً للطباعة أدت به فى النهاية إلى أن يفقد ثروته كلها ؛ كما أنه لم يستقر فى حياته اعتماداً على نسبة الستة فى المائة التى كان يمكن أن يدرها عليه دخله . فقد ألف الكتب التى تشتمل على اثنين يعتبران من الكنوز الأدبية سواء فى بلاده أو فى العالم :

يبدو أحدهما فى عنفه وجرأته الأخلاقية محطماً للرضا الكاذب عن النفس وقناعة الكبرياء المزيف والظلم كأى كتاب آخر كتب خصيصاً بهذا الهدف .

أما الكتاب الآخر فهو قصة تتخذ من عنصر الزمن مضموناً لها ، وتدور حول موسم صيف مضى منذ زمن بعيد ، وتزخر بالأمانة والصدق والحقيقة . وإذا كانت أكثر رقة وأقل جرأة من الرواية التالية التى تكملها – فهى مازالت بأسلوبها الخاص قصة مذهلة أيضاً ، وتحفة كلاسيكية لم يكن لها مثيل من قبل .



إدوين هـ . كادى

يعد إدوين هـ . كادى الذى يشغل كرسى جيمس هـ . رودى فى أستاذية اللغة الإنجليزية فى جامعة إنديانا من أكثر الدارسين الأكاديميين إنتاجاً للكتب . فقد تخصص فى الأدب الأمريكى ابتداءً من القرن الثامن عشر حتى مطالع القرن العشرين . وكان الأستاذ كادى قد نشر أربعة كتب فى الفترة ما بين يونيو ١٩٦٢ ويناير ١٩٦٣ . هذه الكتب تشتمل على كتاب من تأليفه تماماً : «ستيفن كرين» أما الكتب الثلاثة الأخرى فقد قام بإعدادها . وأنتج مقالات عدة نشرت فى الدوريات والموسوعات . وأوشك كتابه السادس عشر أن يخرج من المطبعة .

حصل الأستاذ كادى على درجة الدكتوراه من جامعة ويسكونسن . وقبل مجيئه إلى إنديانا قام بالتدريس فى جامعتى ويسكونسن وسيراكيوز . وعمل أستاذاً زائراً لجامعتى ستوكهولم وأوبسالا فى السويد فى عامى ١٩٥١ – ١٩٥٢ ؛ كما حصل على منحة الزمالة من مؤسسة جوجنهايم فى عامى ١٩٦٤ – ١٩٦٥ .

(١٥) ستيفن كرين : **ماجى : فتاة الشوارع**

بقلم : إدوين هـ . كادى

ولد ستيفن كرين عام ١٨٧١ ، أى فى عام ميلاد ثيودور درايزر نفسه ، وفى العقد الذى ولد فيه نفسه كل من جيرترود ستاين وروبرت فروست وآبتون سنكلير وكارل ساندبرج ووالاس ستيفنز . ولعل الاختلاف الملحوظ بين كرين ومعاصريه يكمن فى أن نجمه بزغ مبكراً جدًّا ولمع بشدة ، لكنه خبا بالسرعة نفسها فقد بلغ الشهرة العالمية فى سن الخامسة والعشرين ومات فى سن الثامنة والعشرين أى فى عام ١٩٠٠ . ونحن ننظر إلى معاصريه نظرتنا إلى كتاب قرننا هذا ، فهم كتاب محدثون ومعاصرون لنا تقريبا . فقد عاش سنكلير حتى عام ١٩٦٩ . والملايين منا رأت أو سمعت فروست وساندبرج شخصيا أو فى التليفزيون . وإذا كان كرين قد قدر له أن يعيش إلى هذا المدى فربما كنا عرفناه بالقدز نفسه ، لذلك فهو رجل متفرد فى ربطه بين عصرين : الأخير فى القرن التاسع عشر والأول فى العصور الحديثة .

وكان أول كتاب لكرين هو « ماجى : فتاة الشوارع » ؛ ربط فيه ما بين النبض الأدبى للماضى وبين الاتجاهات التجريبية التى تنبأ بقدومها . إنه كتاب بمثابة علامة على الطريق . وعندما يعرف المرء كل هذه الظروف يندهش لإدراكه كم كان قليلا ما نعرفه فعلا عن مضمون « ماجى » والأسلوب الذى كتبت وروجعت واستقبلت به !

وعلى النقيض من معاصريه فلا شك فى أننا لن نعرف بالتأكيد قدراً عظيماً عن ستيفن كرين : فعلى سبيل المثال لدينا فى جامعة إنديانا تسعة أطنان من الأوراق التى تدور حول آبتون سنكلير. لكنه من المذهل أن نكتشف مالا يعرفه المرء بالضبط عن كرين ، وما لا يمكن الحصول عليه على الرغم من اهتمام الطلبة الذى يبدو جلياً عندما يسمعون أن مادة جديدة عن ستيفن كرين فى طريقها إلى الظهور ! وهذا على أية حال يجعلنا نغض الطرف عن قضيته التى نعرفها بالتأكيد فيما يختص « بماجى » . وكان هناك عدم اتفاق غريب فى التصريحات التى أدلى بها نقاد كرين بخصوص ما يمكن أن نجده فى « ماجى » .

فإذا نظرنا إلى الكتاب فسنجد أنه قصير بالفعل لا يزيد كثيراً على عشرين ألف كلمة . ويمكن تسميته رواية قصيرة ، أو حتى قصة قصيرة طويلة مثل العمل الأدبى الذى أسماه كرين « الوحش » . فقد قسم المؤلف « ماجى » إلى عدد من الفصول القصيرة التى لا تهدف إلى الاعتماد على التطور العادى للسرد . فإذا ما قارناها مثلا برواية لجيمس فينيمور كوبر فإنها تكشف لنا أن كرين يعتمد فى عمله على الومضات أو اللمحات . وعندما قام فرانك نوريس — معاصر كرين — بعرض « ماجى » فى مقال له لاحظ أنها تبدو معتمدة تماماً على منهج المصور الفوتوغرافى الذى يعمل فى الظلام . فإن « ماجى » تكشف عن نفسها فى تتابع من الصور المختصرة والمضاءة بحدة : إنها تتبع منهج هنرى جيمس الذى اشتهر « بالمناظر » و « الصور » : فبدلا من التطور السردى تقدم ومضات كرين « الصور » التى قصد جيمس بها تصوير الزاوية التى تنقل أو توحى بالجو والظروف والأحوال والخلفية وربما الرموز . وإن كان كرين لم يبح لنفسه استخدام هذا المنهج إلى آخر مداه فإنه كتب « المناظر » كما نجد فى المسرحية حيث الناس يتبادلون الحوار أو يمثلون مجسدين شيئاً حاضراً بالفعل .

يصور الفصل الأول جيمى جونسون الصغير وهو يلعب دور ملك التل فوق كومة من الأحجار وسط الأزقة والحوارى ، إنه يحارب من أجل شرف « حارة الروم » ضد الصبية القادمين من « طريق الشيطان » فهو يقاتل ويخسر ويتلقى الضربات التى تقهره تماماً ، وهذا يدل على المفهوم الذى يسرى من خلال أعمال ستيفن كرين والذى يؤكد أن جوهر الوضع الإنسانى حاله حرب ! عندئذ يدخل (بيت) الذى يفض العراك وينقذ جيمى ، ثم يدخل أبو جيمى الذى يأخذه إلى المنزل وهو يصب عليه لعناته ، ثم يحملنا الفصل الثانى إلى المساكن الشعبية الجماعية فى بقعة مزدحمة مرعبة تفوح منها الروائح الكريهة ، حيث يقطن آل جونسون . ثم

تدخل ماجى بصفتها الأخت الصغيرة والطفل تومى بصفته الأخ ، ثم الأم المفترسة التى تحمل اسم « مارى » على سبيل التهكم المرعب . وفى الحال نواجه بعراك عائلى يتحطم فيه الأثاث وتتطاير فيه اللعنات الجارحة ، مما يمثل رعباً يطغى على الأطفال !

فى الفصل الثالث تدخل « المرأة العجوز » المشوهة الوضيعة بصفتها جارتهم فى المساكن . أما الأب الذى لم نعرف له اسماً سوى مجرد « جونسون العجوز » فيخرج لقضاء وقت مرح ، لكن هذا يؤدى إلى معركة عائلية تصر عليها مارى وتكسبها بالفعل . وهكذا فى ثلاث ومضات رأينا البيئة المحيطة . وكأى شىء آخر فإن « ماجى » تعد دراسة إيكولوجية . ومن الناحية العلمية فإن الدراسة الإيكولوجية هى التى تهتم بأحوال البيئة ، وبالعلاقة الكلية بين الوحدة البيئية وبين الوضع العام المحيط بها . لقد أرسى كرين قواعد الموقف الإيكولوجى بالنسبة لحياة الأطفال فى الأزقة .

فى الفصل الرابع تصبح الأحداث أكثر إيجازاً . وقد ظن هنرى جيمس أنه من المفيد أن يتكلم عن الرواية كما لو كان يتكلم عن الرسم أو التصوير ، وكان يحلو له إظهار ضرورة الإيجاز فى وصف المناظر والزوايا فى بعض الأحيان . وفى« ماجى » هناك قدر كبير من ضغط العنصر الزمنى ، وهو ما يعد مثيراً جدًّا من الناحية الفنية : ففى فقرة قصيرة يموت الطفل تومى ويدفن فى حين يحمل الزهرة التى سرقتها ماجى من بائع الفاكهة الإيطالى . ثم تأتى دراسة لجيمى وللأسلوب الذى يشب به عن الطوق ويصبح شابًّا ذا ابتسامة مزمنة فى اشمئزازها على حد قول كرين .

يبدأ الفصل الخامس بأكبر جملة مثيرة للحيرة والتعقيد فى الكتاب : فعندما كبرت ماجى أصبحت فتاة جميلة «كزهرة ترعرعت فى بركة طينية آسنة » وهذا كما يمكن جيمس أن يسميه – يشتمل على « المعطية الهندسية » أو « البديهية الرياضية » لكرين . هذا على افتراض أن جيمس استعار هندسة المسطحات حيث تبدأ كل مشكلة « بمعطية » : فالكاتب أيضاً يتحتم عليه أن يبدأ « بمعطية » يجب ألا نفترض النظر وراءها ، وهذا يدل على إدراك سليم . إن المعطية فى « هاملت » تكمن فى عودة هاملت إلى بيته من ويتنبرج ، ولا يفيدنا أن نستفسر عن دلالة ويتنبرج بالنسبة لهاملت أو علاقاته هناك مع روزنكراتس أو جيلدنستيرن . وقد أخذ كثير من هذا اللغو الذى لا معنى له على سبيل الدراسة الأدبية التى كتبت عن قضايا مثل هذه فى حين أنها لا تعد قضايا على الإطلاق . فالمعطية الحقيقية تبرز مع هاملت فى الموقف الذى تبدأ

فيه المسرحية .

والمعطية التى فى « ماجى » تكمن فى « ترعرع ماجى كزهرة فى البركة الطينية الآسنة » على سبيل تحدى حارة الروم . وقد أثار النقاد الشكوك عن احتمال أنه من الممكن لزهرة أن تترعرع فى بركة طينية آسنة ! ولسنا متيقنين مما سيقوله عالم الاجتماع الخبير فى هذا الشأن : هل من الممكن أن تتفتح فتاة جميلة بريئة فى حارة الروم وفى بيت آل جونسون ؟ وبصرف النظر عن هذه الشكوك فمازالت هناك « معطية » كرين ، فقد تفتحت ماجى بالفعل ، وأجبرت على الذهاب للعمل فى ورشة يديرها أخوها جيمس الذى شب عن الطوق ، وورشة لا يعرف العمل فيها سوى العرق المتصبب . قال لها أخوها ملاحظة لها دلالتها : « ليس أمامك سوى أمر من اثنين : إما أن تذهبى إلى الجحيم أو تذهبى إلى العمل ! » والنتيجة أن تذهب ماجى إلى العمل . وفى الفصل نفسه يقدم كرين دراسة لتدهور حالة مارى بحيث يبدو ظهور (بيت) مرة أخرى فى نهاية الفصل مشحوناً بالسخرية والتهكم ، وهو الإنسان الذى وجدت فيه ماجى سحراً أعجبت به !

يبدأ الفصل السادس بحديث مميز تماماً لشخصية (بيت) عندما يقول : « ماجى ، إنى لا أستطيع الابتعاد عنك وعدم التمتع بالنظر إليك ! » إنه جالاهاد حقيقى بكل ما يحمله من أخلاق فرسان المائدة المستديرة . لذلك فإن (بيت) يعيش على الخيالات الرائعة التى تتركها ماجى فى نفسه . وأوهامها وأطيافها تتناقض هى وبؤس المنزل وشقاء الورشة . وتبدأ لأول مرة فى النظر إلى نفسها كامرأة ، أى تبدأ فى العناية بمظهرها والتأنق فى ملبسها .

ويقدم الفصلان السابع والثامن ماجى إلى العالم فى تتابع رائع من الصور الأخاذة . إن العالم ، ذلك العالم المدهش الذى يقدم (بيت) ماجى إليه — هو عالم المسارح والبارات حيث السكر والخشونة والضعة والبؤس والعواطف الفجة المسرفة التى تؤخذ على محمل التسلية !

ويصل الفصل التاسع إلى الأزمة المحورية فى الكتاب : نرى مارى جونسون وقد ساءت سمعتها فى سلسلة من الانطلاقات التى لارابط لها فى بعض الأماكن العامة ، وتدخل مع جيمى فى عراك جسدى ، لكنها تخسر كل شيء ؛ إذ إنها لا تجد حتى من تتشاجر هى وهو بعد موته ! وفى قمة إحساسها بالقهر بكل ما يتبعه من رعب تقول لماجى : « فلتذهبى الى الجحيم ! لعنة الله عليك . ! اخرجى من هنا ! » فى حين أن (بيت) كان مستعداً ليقودها خارجاً .

وفى الفصل التالى يأتى المحور الثانى للرواية مؤكداً فكرتها الأساس القائمة على التهكم

والسخرية . وربما كان الشيء الذى لم يقدر على الإطلاق تقديراً كافيا فى « ماجى » هو العمق الذى تميز به التهكم فيها : فالمرأة العجوز الوضيعة تقابل جيمى عند عودته إلى المنزل وتخبره بمنتهى التشفى أن أخته تحطمت تماماً وذهبت فعلا إلى الجحيم ، فينقل جيمى هذا الكلام إلى مارى التى تبرز استجابتها للخبر الجانب الآخر من شخصيتها . فمن ملامحها السكر وإثارة الاضطراب والعنف ، أما الملمح الآخر فيتمثل فى غرامها وموهبتها للميلودراما الشخصية المسرفة فى العاطفية ، إنها تنغمس فى تصوير يرضى مزاجها للأم الضحية التى هرب منها ابنها العاق الناكر للجميل لكى يتحطم ويحطمها ومن ثم فإن هذا يؤدى إلى منظر من أرق مناظر كرين فى الفصل الحادى عشر حيث جيمى يفعل الشيء الوحيد الذى يستطيع التفكير فيه : أى يصطحب صديقاً ويذهب إلى الحانة حيث (بيت) يقوم على خدمة زبائن البار وذلك لكى يوسعه ضرباً . وهناك تقع معركة فى البار لا تشبه إطلاقاً تلك التى نراها فى التليفزيون إذ إنها واقعية أكثر من اللازم .

فى الفصل الثانى عشر يظهر بيت وماجى معاً ، فيبدو بيت سيداً مطلقاً لنفسه ولماجى التى أصبحت ذليلة ومعتمدة تماماً عليه ، ثم تأخذ مارى جونسون سمت الاستقامة وحب الحق وتتكلم بتلقائية اللحظة مع جيمى محاولة التفكير فى طريقة للخروج من هذا المأزق ، إنه يتساءل هل كان يتحتم عليهم إعادة ماجى إلى المنزل ؟ هل يتحتم عليهم استيعاب الموقف واستعادتها ؟ لكن الأم تقف فى طريق مثل هذه الأفكار المنحطة الشريرة : إنها وحش ، إن ماجى لا تستحق أن تعامل على هذا المستوى الإنسانى . وأخيراً بعد مرور ثلاثة أسابيع من تحطيم ماجى فإنها تفقد (بيت) الذى ينقاد فى البار خلف عاهرة ذكية وصلبة وجذابة وخبيثة وصغيرة الحجم تدعى نيللى . وبمنتهى البساطة يغادر (بيت) الحانة تاركاً ماجى خلفه فى ذهول !

وفى الفصل التالى نجد منظراً مثيراً جدًّا يندس بين المواقف فجأة عندما يجد جيمى نفسه مطارداً فى الشارع من فتاة تدعى هاتى سبق له أن أنشأ معها علاقة غرامية ثم هجرها . وفى مواجهة إغرائها قال جيمى : « فلتذهبى إلى الجحيم ! » وهكذا عندما تضطر ماجى إلى العودة إلى المنزل ، فإن ظهورها يمنح الأم ببساطة فرصة القيام بتمثيل ميلو درامى بالغ فى سفالته الجارحة ، وعندما تلجأ ماجى إلى جيمى فإنه يتخذ الخط الأخلاقى نفسه وبذلك لا يعد لها ما تفعله سوى أن تدير ظهرها وترحل ! وهكذا تذهب إلى (بيت) فى الفصل التالى حيث يرابط فى الحانة مما يثير اضطرابه وحيرته . لقد تسببت فى تورطه بالفعل فى معركة من أجلها فى الحانة

التى يعمل بها وهو يخشى أن يراها صاحب الحانة وعندما تسأل : « لكن إلى أين أذهب ؟ » فإننا نعرف بماذا سيجيب : « نعم اذهبى إلى الجحيم ! » وفى نهاية الفصل تهيم على وجهها فى المدينة حائرة لا تدرى ماذا تفعل ؟ وأين تذهب ؟ تحاول أن تتحدث إلى رجل مهذب فى غاية الاحترام وممن يعملون فى سلك الكهنوت . وبمجرد أن يلقى عليها أول نظرة فإن الأسقف ينقذ إحساسه باحترام نفسه بالقفز بعيداً بأسلوب مدهش . ويتساءل الراوى : كيف له أن يعرف أن هنا نفسا فى حاجة إلى الإنقاذ ؟

عندئذ يأتى منظر من أروع المناظر ، بل إنه ليس منظراً بمعنى الكلمة فهو عملية تطور مكثفة فى الفصل السابع عشر . يجسد لنا كرين منظراً لامرأة الشارع بأسلوب سينمائى كاسح ، فلا نتعرف عليها بصفتها ماجى ، فقد بدأت فى ارتداء الملابس الأنيقة ، والسير بكعبيها العاليتين فى إيقاع مسموع فى أكثر أجزاء نيويورك لمعاناً وبريقاً . تسير الهوينى ملقية شباك إغرائها بأسلوب واحد لا يتغير فى ظاهره وإن كان يكثف فى داخله سنوات عدة من السير هابطة إلى أسفل وأسفل وأسفل عبر مستويات المدينة التى تمثل أيضا فى أحد معانيها طبقات الجحيم . تستمر فى الانحدار من طبقة إلى أخرى وتعاشر من الزبائن من لا يقف نفورها منه عند أى حد حتى ينتهى بها الطريق إلى النهر .

فى الفصل الأخير يعود جيمى إلى البيت فيجد أمه جالسة هناك تملأ فمها بالخبز . يقول لها : « حسنا لقد ماتت ماجى ! » فتتساءل أمه : « ماذا ؟ هل ماتت ماجى ؟ » وعندما تنتهى مارى من تناول قهوتها ، تشرع فى البكاء . إنها تمثل منظراً عنيفاً من العواطف المتطرفة يدور حول ماجى عندما كانت طفلة مرتدية حذاءها الصغير المشغول بالإبرة ويفد الجيران للمشاركة فى الميلودراما حتى نصل إلى النهاية التى تحمل فى طياتها تهكماً أخيراً فى غاية الرعب ، فتقول مارى : « نعم سأسامحها ! سأسامحها ! » كما لو كانت تؤدى بطريقة ما معروفاً يوحى بالتضحية من أجل ماجى الميتة .

والآن ما الذى نعرفه حقاً عن هذا الكتاب ؟ إنها أشياء كثيرة مثيرة بحيث نخجل من عدم معرفة المزيد . فإذا أردنا استعادة التجربة كلها بدون التساؤل عن أى جزء فيها – فإنه يمكن افتراض وجود أربع مراحل فى تشكيل « ماجى » وتأليفها . قال فرانك نوكسون : إن كرين بدأ فى كتابتها عندما كان طالباً فى جامعة سيراكيوز فى ربيع عام ١٨٩١ . وبعد تركه للكلية من المحتمل أن يكون قد حاول إعادة صياغتها مرة أخرى . وفى عام ١٨٩٢ كان قد انتهى من

عمل نسخة جديدة – كما أخبر صديقاً له – وذلك قبل عيد الميلاد بأيام قلائل . وأخيراً حمل النسخة الخطية إلى صاحب مطبعة غشاش نشرها فى السر تحت عنوان « ماجى : فتاة الشوارع » وقد ظهر المؤلف على الغلاف باسم « جونستون سميث » ورفع كرين قضية فى ١٩ من يناير ١٨٩٣ مطالباً بحقوق النشر ، وهذا التاريخ هو الشيء الوحيد الذى أمكننا التيقن منه فى الموضوع برمته .

إن تاريخ « ماجى » مثير للحسرات فقد كتب كرين كتاباً بمثابة علامة مميزة من علامات الطريق الأدبى ؛ إنه عمل فنى بمعنى الكلمة لم يرغب أحد فى نشره . وكان أحد أصدقاء عائلته ريتشارد واطسون جيلدر يعمل رئيساً لتحرير مجلة مشهورة هى مجلة « القرن » ، فحمل كرين النسخة الخطية من « ماجى » إلى جيلدر الذى قرأها وقال : « آسف لا أستطيع أن أنشرها ! » وعندما سأله كرين : « لماذا يا مستر جيلدر ؟ » أجابه جيلدر : « إنها قاسية أكثر من اللازم » فقال كرين : « تقصد أنها أمينة أكثر من اللازم . أليس كذلك ؟ » فرد جيلدر : « بلى ، ربما أقصد هذا » .

توطدت أواصر الصداقة بين كرين وصديق جديد عندما كان يمارس لعبة البيزبول فى حديقة آزبرى ذات صيف . فقد جاء هاملين جارلاند ليحاضر فى الحركة الواقعية الجديدة ، وكان كرين قد كتب تقريراً صحفياً ناضجاً وشاملا أثر كثيراً فى جارلاند . وعندما صدرت «ماجى » لم يلتفت إليها أحد بالطبع . وقد اعترف كرين بعد ذلك أنه ظن أنه بمجرد طبع كتابه فسيصبح مشهوراً مثل روايات ويفرلى وذلك قبل أن يعرف أحد أن سكوت هو مؤلفها . وقال كرين إنه عندئذ سيقفز من فوق العقلة مثل لاعب الأكروبات لكى يظهر ويقول : « فلينتبه الجميع ! فأنا جونستون سميث » لكن الجمهور لم يعره أى التفات ! وعلى أية حال فقد كان جارلاند راغباً فى إرسال نسخة منها إلى صديقه هاولز . ووقع هاولز فى المصيدة وبصفته أكثر النقاد تأثيراً ونفوذا فى عصره بدأ فى إشهار ستيفن كرين ؛ لكن شهرة كرين خرجت من يدى هاولز بين عشية وضحاها بعد الضجة العالمية المثيرة التى أحدثتها « وسام الشجاعة الأحمر » . وهكذا كانت دار آبلتون للنشر سعيدة بنشر « ماجى : فتاة الشوارع » بصورة منتظمة بعد أن روجعت المراجعة المناسبة .

يؤدى بنا هذا التاريخ إلى التساؤل عن أى من نسخ « ماجى » هى التى نقرؤها الآن ؟ يجب أن نعلم أن هناك كتابين : نسخة طبق الأصل من الطبعة الأولى من « ماجى » عام

١٨٩٣ والتى حققها الأستاذ جوزيف كاتز ، وكتاب يسمى (« ماجى » رواية ستيفن كرين : النص والسياق) حققها الأستاذ موريس باسان ، وهذا الكتاب يمدنا بعدد من الوثائق الهامة والمفيدة . وقد التزم كل من كاتز وباسان بالفكرة التى تؤكد أن « ماجى » التى نطالعها ليست النسخة المعروفة بصفة عامة والتى كانت النص الذى نشر فى طبعة عام ١٨٩٦ . وهما يعتقدان أنه يتحتم علينا أن نقرأ « ماجى » كما كتبها كرين لأول مرة عندما نبعت من إدراكه للأسلوب التى يجب أن تكون عليه . ولحسن الحظ فقد نشر هذا النص فى الطبعة المعتمدة بإشراف الأستاذ فريدسون باورز . وفى الأجزاء الأولى من طبعة فرجينيا يمكننا الحصول على نص معتمد نعتمد عليه . فقد اعتمد أساساً على طبعة عام ١٨٩٣ ، وبذلك فإنه بصفة عامة تكون طبعة عام ١٨٩٦ قد اختفت ببساطة ، ولا شك أن هذا الاختفاء قد أرضى الجميع .

وفيما يختص بطبعة « ماجى » عام ١٨٩٣ فإنه يصبح من الضرورى تناول قضية اللغة . عندما كان هاولز مستمراً فى محاولته لإشهار كرين تعوَّد القول بأن السيد كرين كتب كتاباً رائعاً عن حياة العامة فى أمريكا ، عن الحياة فى الأزقة والطبقات السفلى . ولعل هذا أفضل من أى شىء آخر كتب فى هذا الصدد ، لكن المضمون كان من الجهامة بحيث أصبح من العسير أن يصبح مضموناً شعبيًّا محبوباً ، ومن المحتمل أن تكون اللغة قد منعته من ولوج عتبة المثقفين. فإذا ألقينا بنظرة على لغة النسخة التى أصدرها هاولز لكرين ، وهى اللغة التى استمدها كرين من أبناء جيله — فربما أمكننا أن نعد : « ما هذا بحق الجحيم ؟ » اثنتين وثلاثين مرة ، و « أين بحق الجحيم ؟ » مرتين ، و « اذهب إلى الجحيم » خمس عشرة مرة ! وهناك نحو خمسين استعمالا آخر لكلمة « الجحيم » بالإضافة إلى أربع وستين لعنة ، منها سبعة استعمالات أو حوالى ذلك لاسم الله الذى ينطق ويكتب باللهجة المحلية «Gawd»وهكذا كان الأمر كله . فهناك إشارات مجردة عدة للقسم واللعن والسباب .

ويستطيع المرء أن يستمع الآن (كما كان حينئذ) بمنتهى السهولة فى أية مدينة أمريكية إلى ألفاظ جارحة أكثر تنوعاً من هذا . ولم يكن الأمر أن كرين لم يستخدمها جيداً ؛ إذ إن أى قارئ حساس لا يستطيع التغاضى عن الاستخدام التهكمى المرعب المتكرر « اذهب إلى الجحيم ! » وهى الجملة التى تكررت فى بناء « ماجى » لتأكيد مثل هذا الاستخدام .

ماذا كانت وجهة نظر كرين ؟ إن وجهة النظر ليست رأياً بالضبط بل هى شىء ما يمكن أن يؤدى إلى رأى : فوجهة نظرنا هى المكان الذى نقف فيه لرؤية شىء ما وهى تحدد الطريقة

التى نرى بها ، وكانت وجهة نظر كرين ذات أهمية أساس .

هناك جزء تبقى لدينا من خطاب كتبه كرين إلى آنسة تدعى كاترين هاريس بعد نشر « ماجى » عام ١٨٩٦ . ولابد أنها كانت قد كتبت إليه خطاباً بخصوص « ماجى » شكرها عليه . عندئذ قال :

«كانت السيدة هاولز على حق عندما أخبرتك أننى قضيت وقتا طويلا على الجانب الشرقى ، وأننى لا أعلم شيئاً عن البعثات التبشيرية والإرساليات وربما لا يشكل هذا بالنسبة لك إجابة مفيدة طالما أنك علمت أننى لم أكن على وئام تام مع المسيحية كما أراها فى المدينة المحيطة بى . إننى لا أعتقد أنه يمكن عمل الكثير فيما يتصل بالأزقة والحوارى القذرة المنحطة طالما أن الفقراء مازالوا سادرين فى حالتهم الراهنة التى تعبر عن كبريائهم الزائف . إن الإنسان الذى يظن نفسه أسمى من الآخرين لمجرد أنه متعطل عن العمل ، وعن الإحساس بالكرامة ، ولا يرتدى ملابس نظيفة ، هذا الإنسان يتساوى فى غروره الزائف الكريه وليليان راسل . فى قصة لى بعنوان : « تجربة فى البؤس » حاولت أن أوضح أن الأساس الذى نهضت عليه حياة الأزقة والحوارى نوع من الجبن . ربما أقصد بهذا نقصان الطموح أو أن الإنسان هناك رضى بأن يلقى على الأرض لكى يلعق فتات الآخرين !

أما الإرساليات التى أقيمت من أجل الأطفال فتلك قضية أخرى ، وإذا تمكنت من جعل السيد روكفلر أن يمنحنى مائة عربة وبعض المال فسوف أحمل كل الأطفال إلى عالم وردى حيث تلعق الأبقار أنوفهم ، ولن تراهم أسرهم مرة أخرى !

إن صديقى الطبيب إدوارد تاونسند – وبالمناسبة هل قرأت كتابه « ابنة المساكن الجماعية » ؟ – له رأى آخر فى مسألة الأزقة والحوارى الفقيرة ، ومن المؤكد أنه رأى أفضل من رأيى ! إننى ليس لى هدف آخر من تأليف « ماجى » سوى إظهار الناس للناس كما يبدون لى ، فإذا كان هذا شيئاً شريراً فلنستخدمه بأفضل الوسائل ! » .

وكان التحدى – من العناصر الجوهرية عند كرين ، وربما كان أحد الأسباب التى أدت إلى هذا التحدى أنه أطلق عليه ذلك اللقب الذى شاع فى الكليات عن أمثاله « ابن الواعظ ! » أو « طفل الواعظ ! » ؛ فقد كان ابنا لكاهن من طائفة الميثوديست المسيحية وهذا فى ذاته بمثابة مصير غريب حكم به عليه . وغالبا ما كان أمثال هؤلاء الناس موهوبين ، لكن سنى دراستهم كانت زاخرة بالمتاعب على أقل تقدير . وأحد أسباب هذه المتاعب أنهم

غالبا ما اعتملت الثورة العارمة فى باطنهم ضد القهر الذى عانوا منه فى سنى الطفولة ، ليس داخل العائلة فقط ، بل وسط التجمعات والمجتمعات بل كل العالم ! ويستطيع المرء أن يرى اهتماماً عميقاً فى ستيفن كرين بالأفكار التى توحى بأنه غير مؤمن ، وخاصة فيما يتصل ببعض الأفكار المعينة النابعة من جوهر المسيحية ، لكن هذا بالطبع كان مختلفاً اختلافاً جذريا عن المسيحية ؛ كما يراها فى المدينة التى تحيط به ؛ فقد اعتملت الثورة فى داخل ستيفن كرين من جراء الادعاء والرياء والغباء والمسيحية الرسمية التى لا تمت للمسيحية الحقيقية بصلة بل هى مضادة لها تماما !

ومن ناحية أخرى فقد تمسك كرين فى خطابه إلى كاترين هاريس بوجهة نظر تتناقض بحدة والمسيحية ، تلك كانت وجهة نظر الرجل الدنيوى الذى يؤمن بالعائد من المجهود والمعاناة الأساس فى حياته ، يؤمن بدفع الثمن ، ويقف منتظراً الحصول على قيمة أى شىء ، ويطور أى مثل أعلى ، ويشرع فى محاولته مباشرة حتى لو كان مدركاً للخسارة التى ستحيق به ! لكن مازال هناك شىء آخر لاحظه الناس فى ستيفن كرين ، ذلك هو عاطفته الحانية على الأطفال والنساء والحيوانات والفئات الكادحة . وإذا نظرت فى بعض الأحيان إلى عينة من خط يد كرين فستجد أنه يبلغ الكمال فى جماله ، وذلك يرجع إلى كرين عندما عمل مراسلا صحفياً فى صدر حياته ؛ فقد اكتشف أن عمال المطبعة كانوا يؤدون عملهم بالمقطوعية : أى أنهم كانوا يحصلون على أجرهم طبقا لعدد السطور التى يقومون بجمعها ! فإذا كان عليهم قراءة مخطوط ردىء فإنه سيعوقهم ، لكن المخطوط المنسق النظيف يجعلهم يحصلون على أكبر قدر ممكن من العائد الاقتصادى . وقد بلغ كرين الكمال فى نظامه الخالى من الأخطاء . هذا الإحساس الملح بتطبيق مثل أعلى ، وهو ما يظن المرء أنه الصواب وأنه الحقيقة على الرغم من أنه ربما ثبت أنه ليس حقيقيا على الإطلاق - هذا الإحساس كان جوهريا بالنسبة لكرين . وبمعنى آخر كان افتقاره المطلق إلى حب الذات الأنانية قد تبارى هو ونزعته المضادة للتطهرية (البيوريتانية) ، وهى النزعة التى حملت فى طياتها التعاطف المطلق مع آلام الآخرين .

ولعل الميزة العظيمة التى يحصل عليها المرء من التدريس أنه يستمر فى التعلم وخاصة من تلاميذه . وكان علىّ أن أتخلى عن أحد آرائى فيما يختص « بماجى » بحكم أننى كتبت كتاباً صغيراً عن ستيفن كرين . وما قلته فى هذا الكتاب أن الفصول التى شهدت ماجى وهى تسير إلى حتفها تعد نموذجاً كلاسيكياً للتجريب ؛ لأنه يظهر كرين وهو يقوم بعملية متعددة الجوانب

تجمع في داخلها ضغط عنصر التتابع الزمني في دراما رمزية .

وعلى أية حال فقد أيدت في نقاشي أن هذا كان بمثابة هنة في الرواية ؛ لأنه سريع وقصير أكثر من اللازم . إن افتراضي هو أن ماجي هي موضوع الرواية ، لكنني منذ ذلك الوقت أدركت أنني كنت مخطئاً . إنها ليست رواية عن ماجي كشخص ، إنها في الحقيقة أقل شخصية قام المؤلف بدراستها . فهي نادراً ما تتكلم أو تتحرك إذْ إن نشاطاتها وأفكارها ومشاعرها اختزلت وأوجزت وكثفت وتم وصفها لنا ، على حين أن رحى الحدث الدرامي دائرة . أما الأشخاص الذين تم رسمهم بدقة فهم ماري المفترسة ثم جيمي وبعده بيت . فالأسلوب الذي يتكلم به بيت ويتصرف يجعله نموذجاً كاملاً لفتى الأزقة الخشن ، وهو الذي شكل الجبن جوهر حياته !

لقد قام كرين أمامنا بدراسة للبيئة ، لكي نرى أنه من المستحيل أن نتصور أن ماجي قد ذهبت حقاً إلى الجحيم . إن التعبير الصحيح الذي ينطبق على ماجي هو ذلك الذي التقطه روبرت فروست من كريستوفر مارلو . فإذا كانت ماجي تملك الوعي الكافي فإن الحياة حولها تمنحها الحق في أن تقول : « ليس هذا بجحيم ، ولن أخرج منه أيضاً » وكان معنى أن تخرج من الجحيم أن تخرج من تلك الحياة .

هكذا تضيف الرواية لمسة تهكمية فعالة إلى الديباجة المشهورة التي كتبها كرين على الغلاف الورقي لطبعة عام ١٨٩٣ من « ماجي » ، وهي الطبعة التي قدمها إلى هاملين جارلاند :

« إنه من المحتم أن يصدمك هذا الكتاب إلى حد كبير ، لكن أرجوك في أن تستمر بكل الشجاعة الممكنة حتى النهاية . فهو يحاول إظهار البيئة كشيء رهيب في هذا العالم ، شيءٍ يشكل حياة الناس بصرف النظر عن أي اعتبار . فإذا استطاع المرء إثبات تلك النظرية فإن عليه أن يوجد مكاناً في السماء لكل أنواع النفوس (وخاصة فتيات الشوارع اللاتي حكم عليهن بهذا المصير) وهن اللاتي لا يتوقع لهن كثير من الناس الممتازين أن يكن هناك على سبيل التأكيد » .

إن الأهمية الحالية للكتاب – بعيداً عن أهميته التاريخية أو الفنية – وهي التي تجعل ماجي » حية وحيوية حتى الآن – تكمن في دلالته الأخلاقية . كانت هناك لحظة في الحياة الأمريكية عندما ظننا أنه لن تكون هناك أزقة ، وعندما كنا ننظر في الاتجاه الآخر حدث شيء رهيب ! إنه قد يبدو سخيفاً لكنه يصف الأسلوب الذي اتبعه أناس كثيرون في تشكيل وعيهم

فيما يختص بما أسموه «أمريكا الأخرى» : فبينما كنا ننظر فى الاتجاه الآخر وفجأة (وبالطبع لم يكن هذا فجأة بل إنها كذبة نضحك بها على أنفسنا) — وجدنا أن الأزقة مازالت قابعة هنا ! بل أكثر رعباً للناس الذين يعيشون فيها أكثر من ذى قبل ! فماذا ستكون عليه نظرتنا تجاه هؤلاء الناس ؟ كان ستيفن كرين يهدف إلى إشعارنا بالعاطفة والحنو على هؤلاء الناس بكشفه لنا كم هى غير محتملة عناصر التهكم المرير النابعة من الادعاء والرياء ، ومن الغباء والأنانية المستحكمة فى الرجال والنساء الذين لم يروا والذين لن يروا حقيقة التجربة الإنسانية الراهنة ! لذلك تعد «ماجى» كتاباً عظيماً ، وربما أكثر عظمة الآن من ذى قبل ، وذلك أحد الأشياء التى تحدث للكتب العظيمة .

معالم الثقافة الأمريكية



ليون إيديل

يعد الدكتور ليون إيديل أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب الأمريكى فى جامعة نيويورك منذ عام ١٩٦٣ دارساً متخصصاً فى أدب هنرى جيمس : ففى عام ١٩٦٣ حصل على جائزتى بوليتزر والكتاب القومى للجزء الثانى والثالث من سيرة حياة هنرى جيمس التى كتبها فى أربعة أجزاء . انضم الدكتور إيديل إلى هيئة تدريس جامعة نيويورك فى عام ١٩٥٤ . وكان قد حصل على درجته للدكتوراه فى الأدب من جامعة باريس عام ١٩٣٢ .

وفى الفترتين بين عامى ١٩٣٦ و ١٩٣٨ ، وبين عامى ١٩٦٥ و ١٩٦٦ حصل على زمالة مؤسسة جوجنهايم ؛ كما عمل فى مركز الدراسات العالية التابع لجامعة ويسليان فى عام ١٩٥٥ ، وحصل على زمالة مؤسسة بولنجن فى الفترة ١٩٥٨ - ١٩٦١ .

وقد اشتغل عضواً زائراً فى هيئة التدريس فى كل من جامعات هارفارد وبرينستون وإنديانا وتورنتو وهاواى .

وبالإضافة إلى كتبه الكثيرة عن جيمس فقد كتب أيضاً عن ويلا كاثر وجيمس جويس .

(١٦) هنرى جيمس : **السفراء**

بقلم : ليون إيديل

كتب هنرى جيمس رواية « السفراء » بين منتصف عام ١٩٠٠ والأشهر الأولى من عام ١٩٠١ على الرغم من أنها لم تنشر إلا فى عام ١٩٠٣ . كانت افتتاحاً للرواية الجديدة فى القرن الجديد .

وإذا ما ألقينا بنظرة إلى ذلك الماضى فسندرك أهميتها كرواية تجريبية ؛ إذ إنها أحدثت ابتكارات عدة فى فن السرد القصصى : فقد سبقت الرواية التأملية التى كتبها بروست ، واستخدمت الأسلوب الذى تتبعه الدراما فى تتابع المناظر ، وفرضت ظلها على أسلوب التصوير السينمائى الذى ابتدعه روب - جرييه ، وفتحت الطريق للمونولوج الداخلى الذى نراه عند جويس وفرجينيا وولف وفوكنر .

وبحكم أنها تخضع تماما لوعى الروائى ومقاييسه المتعمدة ، وبنائه المحكم - فإنها تعد مغامرة للروح أكثر منها قصة تسرد مغامرة للجسد : فالشخصية العنيفة الفريدة فى الرواية هى شخصية السيدة العنيدة فى رأيها والقادمة من المدينة الأمريكية الإقليمية بمزاجها الحاد وعقلها المنغلق ! إنها قصة السلوك الحضارى والمجتمع المتحضر ، قصة يتم سردها بمهارة فنية ملحوظة ومدركة لكل أسرار حرفتها .

وقد لاحظ أندريه جيد منذ أمد بعيد أن هنرى جيمس « يدع فقط البخار المناسب لكى يتسرب حتى يحافظ على كفاية آلته من صفحة إلى أخرى ، ولا أعتقد - (يقول جيد) - أن ذلك

الاقتصاد والوقار قد شهدهما الأدب من قبل بهذه الحنكة والحكمة ! وكان جيمس نفسه مدركاً لهذا الوعى المتعمد : فقد كتب إلى دوقة إنجليزية محبة للأدب وذلك بعد أن وجدت صعوبة فى قراءة هذه الرواية ، قال لها :

« أرجوك أن تأخذى « السفراء » ببساطة وبخفة : اقرئى فى اليوم بمعدل خمس صفحات ، وتعمدى ذلك عن قصد ، لكن إياك أن يفلت من يدك الخيط الرئيس ؛ فهذا الخيط ممتد فعلاً بإحكام قائم على المنهج العلمى . فلْتسيرى بحذائه خطوة خطوة ، عندئذ سيكشف لك السحر كله عن نفسه » .

هذا السحر لا يكمن فقط فى كوميديا جيمس الإنسانية ؛ إنه يسرى أيضاً فى بناء أو شكل الكتاب ، فى خطوطه المتناسقة ومناظره المرسومة بحساب ، كما فى أسلوبه الخصب الفعال . هناك آلاف الكتّاب فى كل جيل ، لكن الذين يخلدون منهم فقط هم الذين يقولون أشياء لا تنسى بأسلوب لا ينسى ! وكان أسلوب جيمس الذى بلغه بعد سنوات كثيرة متشابكاً صعباً ، لكنه كان مميزاً ولا يمكن أن ينسى ! كان مصمماً بحيث يلتقط العناصر المرهفة والأصيلة النابعة من فكر رجل يعشق التأمل . ولكى تتحقق الأصالة فلا بد من استخدام اللغة بأصالة وحنكة . ويجب علينا أن نألف أسلوب جيمس كقراء تعلموا كيف يقرءون جمل بروست التى تتدفق كالنهر ، وتمكنوا من حيل جويس الأسلوبية .

ودائما ما نظر جيمس إلى الأسلوب كجواز مرور الكاتب إلى الأجيال المستقبلة . ومن المؤكد أن أسلوبه الخاص تزايد فى رصانته وزخرفه ؛ وهناك أوقات يتطرف فيها إلى أسلوب الباروك أو أسلوب الزخارف والمحسنات اللفظية والبديعية : فنجد استعاراته المسهبة وتشبيهاته الشاملة تحتوى على كثير من الزخارف والمحسنات . وهذه المشكلة هى الأولى غالباً فى مواجهتها لقراء « السفراء » فلابد أن يعودوا أنفسهم دقة جيمس فى استخدامه للغة ؛ مما يستدعى تركيز انتباههم تماماً .

ولعل الجملة الافتتاحية تشرح هذه الصعوبة : «كان أول سؤال لستريذر عندما بلغ الفندق عن صديقه ، لكنه عندما علم أن من الواضح أن وايمارش لن يصل قبل المساء لم يصبه الاضطراب إطلاقاً » : بعد هذه الجملة « لم يصبه الاضطراب إطلاقا » نكتشف أن ستريذر « لم يندفع إطلاقاً لكى يقع فى براثن الرغبة » إن استخدام أسلوب النفى بهذا التكرار يبدو لأول وهلة وكأنه لازمات أسلوبية مقصودة ، ولكن سرعان ما ندرك أن لها هدفاً واضحاً . كان فى

استطاعة جيمس القول بأن ستريذر «لم يضطرب كلية» أو أنه «لم يشعر بحرج».

وعلى أية حال يجب علينا أن نسمح للكاتب باستخدام لغته بالطريقة التى يراها مناسبة، ويجب علينا ألا نجد لها بديلا من السخافات والتفاهات التى نفرضها على أسلوبه فى سرد الأشياء. وما يتأتى لنا إدراكه أنه منذ البداية يحاول جيمس أن يضعنا فى أنسب وضع نفكر فيه أو نرى منه شخصيته الرئيسة فيبدو ستريذر نوعاً متردداً من الرجال، يفكر ويعبر عن نفسه مستخدماً النفى.

تلك إذن هى طريقة جيمس فى منح اللغة وظيفتها الوصفية فى حالة عدم قيامه بالوصف فعلا. فنحن ندرك أن ستريذر لايكابد من الأحاسيس ما هو حاد وإيجابى جداً.

وبالإضافة إلى ذلك فإننا فى هذه المرحلة لا نعرف شيئاً عن ستريذر؛ لأن أحداً لم يخبرنا عنه بشىء! لقد وصل ببساطة إلى فندقه ونراه وهو يتصرف أمامنا كاشفاً عن ذاته؛ فهو يستفسر عن صديقه أو معرفته وايمارش. وفى الحال نكتشف أن جيمس يسرد لنا قصته بأسلوب يمكن أن نسميه أسلوباً «حديثاً» جدًّا.

إنه حديث لأنه لا يشبه الروائيين القدامى: فعلى النقيض من ديكنز أو تاكرى لم يلجأ جيمس إلى أساليب السرد القديمة والتى لا تساير روح العصر. فهو لا يخبرنا بكل شىء نحن فى حاجة إلى معرفته، ولا يقدم لنا معلومات كاملة عن ملامح الوجه والشخصيات والدوافع والأهداف. إننا نكتشف شذرات طفيفة وأجزاء يسيرة من القصة، لكن اللمحات التى نحصل عليها كثيرة. تلك هى الطريقة التى نكتشف بها الأشياء فى الحياة على وجه التأكيد.

وأسلوب جيمس فى السرد أسلوب يعتمد على المرئيات إلى حد كبير. وقبل عصر الكاميرا يبدو أنه كان مدركاً لوجود العدسات؛ فهو يتحرك ويتنقل من اللقطة المقربة الكبيرة إلى اللقطة البعيدة، ولا يمنحنا أكثر من المعلومات التى يعرفها ستريذر نفسه. إنها طريقة مثيرة لسرد القصة؛ لأنها تمنع المعلومات عن القارئ بدلا من تدفقها عليه وأحياناً تمنعها كلية.

والمثال الملحوظ فى هذه الرواية يكمن فى السؤال عما تصنعه أسرة نيوسام فى مصنعها فى مدينةووليت بولاية ماساتشوستس. فإن ثروة الأسرة قائمة عليها. إنها أداة من الأدوات المنزلية العادية كما يذكرها ستريذر فى مرحلة مبكرة فى الكتاب، لكنه لا يقول ما هى بالضبط؟ هل هى أمشاط؟ ساعات؟ دبابيس للشعر؟ إن إ. م. فورستر يعتقد أنها ربما تكون مشابك للعراوى فيقول: «إنك إذا اخترت أن تكون متهوراً جريئاً وأن تتخيلها لنفسك فإنك تستطيع

أن تقول : إنها مشابك للعراوى ، لكنك تفعل هذا على مسئوليتك الخاصة ، فالمؤلف يظل بعيداً عن مثل هذه الظنون » .

وفى الواقع ليست هناك أية مسئولية ؛ لأن هذا موضوع لا يهم على الإطلاق . إن جيمس يمارس واحدة من حيله المفضلة التى تجعل القارئ يفكر فيما سوف يفعله . إن آل نيوسام أثرياء وهم ابن يعيش متسكعاً فى باريس ، وهى دراما التسكع ودراما السفير فى الوقت نفسه ، لذلك من المهم إرسال ستريذر لإعادته إلى الوطن ، فلم تأت الثروة إليهم عن طريق الصدفة . وبمعنى أوسع فإن جيمس ربما يلمح إلى أنه عندما يقابل الإنسان أصحاب الثروات الضخمة فإنه لا يعرف دائماً من أى ينبوع يتدفق الذهب عليهم ! لقد كتبت « السفراء » فى العهد الذى بدأت فيه الثروات الأمريكية الضخمة فى التكوين ، وبحكم أن جده تمكن من جمع ثروة هائلة فى ولاية نيويورك فقد كان جيمس مهتما ليس بالطريقة التى تجمع بها الأموال ، ولكن فى كيفية استعمالها ، وفى تأثيرها على حياة الأفراد والأسرة .

وفى رواية مبكرة نجد بطل جيمس الأمريكى قد نجح فى تكوين ثروة من صناعة أحواض الغسيل ، ولا شك أن هناك أداة منزلية مشابهة قد قامت بخدمة آل نيوسام بالأسلوب نفسه ، إذن فهذه رواية حُذِف منها كثير من الأشياء المعتادة .

كان بحث جيمس دائماً عن كل ما هو جوهرى صميم . ولعل العنصر الجوهرى فى « السفراء » يتمثل فى إحساس التعاطف مع بطله لويس لامبرت ستريذر : فالسيدة ماريا جوسترى التى يقابلها ستريذر فى مدينة تشيستر تعلق على اسمه بقولها : إنه يذكرها رواية لبلزاك ويوافق ستريذر على هذا القول ، إذ إنه سمى على اسم لويس لامبرت ؛ ثم تعلق السيدة بقولها : إنها رواية سيئة ؛ فيوافقها ستريذر أيضاً لكن هناك ملاحظة هامشية وضعت فى نهاية الصفحة تقول : إن « لويس لامبرت » هى إحدى روايات بلزاك الفلسفية . وسترى أيضاً أن « السفراء » يمكن أن تسمى رواية فلسفية .

إن قراءة « السفراء » بادئ ذى بدء مسألة تعود على أسلوبها وإدراك لأصول صنعتها . وعندما ندرك أننا كقراء نقوم بجمع المعلومات مع ستريذر – أى أننا لسنا مجرد أشخاص تقدم إليهم كميات ضخمة من السرد القصصى فإننا نستطيع أن نتمكن من هذه الخيوط المحكمة ، وأن نتتبعها إلى قلب الكوميديا : فهى على السطح تبدو تافهة بما فيه الكفاية : فالسيدة نيوسام ، السيدة القوية المهيبة فى ووليت (وهو اسم مدينة اخترعه جيمس ويمكن أن يكون

وورسستر أو والتام) – هذه السيدة قررت إرسال صديقها لامبرت ستريذر الذى بلغ منتصف العمر إلى باريس ؛ ليعرف السبب الذى أدى بابنها تشاد لكى يمكث هناك تلك الفترة الطويلة ؛ فهى تريد أن يعود تشاد إلى وطنه ، لكى يشرف على أعمال الأسرة . ونظراً لصحتها الضعيفة إلى حد ما فقد مكثت فىووليت كما لو كانت مكتباً أجنبيا أو وزارة للخارجية وستريذر هو « سفيرها » . ونحن لن نرى المسز نيوسام ؛ لأنها تملك كل سلطات المكتب الأجنبي التى لا تدرك عن قرب . إنها توجد ونشعر بها وتتصرف من خلال الرسل والبرقيات والأوامر والأوامر المضادة والعلاقات العامة . إنها تصدر التعليمات وتنفذ الخطط الاستراتيجية . فى مسرحية ساردو ذات الفصول الخمسة « عائلة بنواتون » لا تظهر مدام بنواتون على الإطلاق ، لكننا نعرف عنها أشياء كثيرة قبل أن تنتهى المسرحية . هكذا كانت المسز نيوسام خارج المسرح بصفة دائمة ، لكن قوتها تدفع بالدماء فى عروق « السفراء » .

ومثل كل الدبلوماسيين الكفاة فإن ستريذر يملك عقلا متفتحا . إنه سيجمع معلوماته أولا ، حينئذ فقط سيصل إلى النتائج . وكانت مدينة ووليت قد اتخذت قراراً فى هذا الشأن منذ مدة طويلة ، ويتمثل هذا القرار فى أنه لابد أن تكون امرأة فى مكان ما فى حياة تشادويك نيوسام الشاب . وكانت تلك هى نظرية المسز نيوسام : « ابحث عن المرأة ! » وعلى أية حال فإن ستريذر يحافظ على تفتح عقله . إنه دبلوماسى حقيقى وإن لم يكن محترفاً ، فهو يملك رهافة الحس والوعى ، وهو يدرك أن عليه أن يتمسك بأهداب التعقل والحكمة ؛ لأن تشاد نيوسام قد شب عن الطوق تماماً ؛ فليس هدف ستريذر أن يدس بأنفه فى حياته ، ربما يكون هذا هدف أمه ، لكنه لا يمكن أن يكون هدفه . إنه سيستخدم عينيه ببساطة ، وسيحتفظ بأذنيه مفتوحتين ، وسيبحث عن الدليل « السيكولوجى » وقد لاحظ جيمس فى إحدى رواياته التى كتبها من قبل أن هذا النوع من الدليل هو الوحيد الذى يحترم شرف الإنسان ، أما أى دليل آخر فيقول : إنه ينتمى إلى النمط البوليسى أو التلصص من ثقب المفتاح !

وكقصة فإن هذه الكوميديا المنطلقة تعد بسيطة نسبيا . لقد وجد ستريذر أن تشاد تغير كثيراً : فقد أصبح الشاب الريفى الوقح رجلا مهذباً يفهم العالم ويعرف كيف يعامله ! إنه يملك شقة مؤثثة بأسلوب جميل وذوق راق فى حى البوليفار مالشيرب ، وله مجموعة ساحرة من الأصدقاء سواء كانوا أمريكيين يعيشون بعيداً عن وطنهم أو فرنسيين . ويبدو وريثاً سعيداً لأمريكا الجديدة ، وهو يعيش فى رغد من العيش ملحوظ وبدون استعراض أو تفاخر فج بهذا .

وعندما ينظر ستريذر حوله باحثاً عن الذى صنع هذه المعجزة وخلص تشاد من كل صفاته المحلية الإقليمية الضيقة – يجد أن الشاب قد ترك قياده لتوجيه سيدة فرنسية راقية المحتد تدعى مدام دى فايونيه ، وهى نصف إنجليزية ونصف فرنسية وقد سبق لها أن انفصلت عن زوجها ، ولها ابنة شابة فى سن الزواج .

وكانت إحدى نظريات ستريذر الأولى أن مدام دى فايونيه ترغب فى تزويج ابنتها إلى تشاد ، ولكن سرعان ما يبرز العنصر الرئيس للتهكم فى القصة ؛ فإن السفير الذى أتى إلى باريس لكى يعود بتشاد إلى وطنه ينضم إلى صف تشاد نفسه ؛ فهو لم يسافر إلى الخارج منذ شبابه ، وفى منتصف عمره تتجدد حياته كلها تحت تأثير سحر « مدينة النور » ونحن بدورنا يمكننا أن ننضم أيضاً إلى شلة تشاد ! وبذلك لا يجرد ستريذر نفسه من هدف مهمته بسلوكه هذا فقط ؛ بل يصل أيضاً إلى النتيجة « الخطأ » إنه يؤمن أن من الضرورى لتشاد أن يستمر فى حياته فى الخارج ، لكن ذلك لم يكن النتيجة التى كان من المفروض أن يصل إليها !

وبالنظر إلى التناسق الدقيق الذى حرص عليه جيمس فى رواياته الأخيرة فإن هذه تعد النقطة المحورية فى الكتاب . فالقصة مستمرة فى التقدم باطراد ، وفى النقطة التى يقوم فيها السفير بمهمة عكسية لتلك التى جاء من أجلها – تبدأ المسز نيوسام من « مكتبها الأجنبى » فى ووليت فى الإحساس بالقلق والاضطراب من جراء خطاباته ، فتقوم باستدعائه . وعلى الفور تشرع فى إرسال طاقم جديد من الرسل يضم أخت تشاد العدوانية . ويعالج النصف الأخير من الكتاب « التعليم » المستمر الذى يمر به ستريذر والمهمة التى يقوم بها السفراء الجدد .

ويتكلم جيمس عن كل جزء فى روايته كما لو كان « يشبه ميدالية ضخمة معلقة وسط دستة من نوعها على الحائط لكى تعطى تأثيراً يثير الارتياح العظيم فى النفس » وسواء كنا نفكر فى مثل هذه الميداليات أو فى صف من الأعمدة ، فإن التأثير الذى تمارسه علينا من النوع الكلاسيكى : فالكتاب مقسم إلى اثنى عشر جزءاً ، وفى الجزء الخامس والحادى عشر أى فى الجزء الذى قبل نهاية النصف الأول والجزء الذى قبل خاتمة النصف الأخير – يصل جمس إلى منظر بمثابة قمة للأحداث . وتمثل القمتان أعلى النقاط فى تعليم ستريذر الذى يتلقاه فى منتصف عمره : تبرز القمة الأولى فى حديقة على الضفة الغربية فى يوم جميل من أيام أواخر الربيع . إنها حديقة جلوريانى الفنان . وفى هذه الأنحاء يشعر ستريذر فجأة بالانطلاق من إسار الحياة الجافة الخانقة فى ووليت . والحديقة التى يضعها جيمس فى اعتباره هى حديقة المصور

الأمريكى ويسلر فى شارع الجامعة .

وهناك ملاحظة يلقيها فنان شاب تكون بمثابة الدافع لحديث طويل يلقيه ستريذر ويحتوى فى طياته فلسفة الكتاب : يسكب ستريذر كل مكنوناته فى مونولوج يأخذ بمجامع نفسه . يقول : « عش بكل ما تستطيع من قوة ، فإن من الخطأ ألا تفعل ذلك ! ولا يهم ماذا تفعل بصفة خاصة طالما أن لك حياتك ؟ وإذا كنت لا تملك هذه « الماذا » فأنت تملك « حياتك ! » . إن لهذا الحديث صرخة القلب العميقة ، فهى تصدر مباشرة عن القلب : فى منتصف العمر يشعر ستريذر أن أشياء كثيرة فاتته ، ورحلت بعيدا عنه ؛ وينظر إلى الخلف فيرى فرصه الضائعة .

وبالطبع فإن الحياة بكل ما يستطيع الإنسان من قوة لا تعنى بالنسبة لجيمس نوعاً من الفلسفة الأبيقورية ، فإن مبدأ « عش يومك » ليس مثيراً بما فيه الكفاية . إنها مسألة الحياة فى ظل الإدراك والوعى ووضوح الرؤية والإحساس بما يحيط بالإنسان ، واستيعاب علاقته بالآخرين .

وفى مرحلة متأخرة من الكتاب نجد أن جملة « عش بكل ما تستطيع من قوة » قد تحول صداها إلى « فلتقع عيناك على كل ما تستطيع أن تراه ! » هكذا تعادلت الحياة والرؤية . ويقول جيمس : إن الحياة توجد فقط عندما ندركها ، وبدون هذا الإدراك فنحن لسنا سوى عربات تدفعها الغريزة والنبض !

وعلى أية حال فإن هذا مجرد مقدمة للمضمون ذى الدلالة فى هذه الرواية . ويصل المرء إلى الحد الذى يستطيع أن يقول عنده : إن جيمس كتب هذه الرواية من أجل هذا المضمون فقط . تلك هى النقطة التى لا تصبح فيها « السفراء » ببساطة مجرد كوميديا لطيفة عن السلوك والآداب الدولية ، وعن التوازن بين إقليمية ووليت وعالمية باريس . هنا نجد الطبيعة « الفلسفية » للكتاب فبعد صيحة ستريذر بأننا يجب أن نعيش بكل ما نستطيع من قوة - يستمر فى القول بأن الحياة قالب قابل للتشكيل يستخدمه الطاهى لعمل الجيلى أو البودنج ، كذلك يتشكل وعى كل إنسان فى مرحلة مبكرة من حياته ، « ويتقولب » إذا استخدمنا التعبير الحديث ، وبمجرد أن يأخذ الجيلى شكله المعروف وكذلك البودنج فليس هناك ثمة تغيير ممكن لهذا الشكل ! إننا إنما هو ما نحن عليه ! يقول ستريذر : إن الإنسان يجب « أن يعيش فى أرق وألطف صورة يمكن أن يصنعها » .

فى هذا الإطار تبدو البدايات المبكرة لوجودية سارتر وذلك قبل مجىء سارتر بنصف قرن .

فإذا أخذ الجيلى شكله فإنه من ثم يوجد ، وتتمثل القضية عندئذ فيما يفعله الإنسان بهذ الوجود . والإجابة التى يقدمها جيمس عن هذا تبدو غريبة : فإذا لم يكن الإنسان حرًّا ، وإذ كان يعيش فى عالم حتمى المصير وله وجود سبق أن تقرر – فإن ستريذر يقول : إن الإنسان مازال يملك « وهم الحرية » . وهذا يجعل الحياة محتملة ومثيرة وممكنة عندما تتيح لنا فرصة الانفتاح على التجربة وعلى العالم .

إن وجودية هنرى جيمس المهذبة تتمثل فى هذه النقاط الإيجابية . ربما يشعر ستريذر بالتعس لأنه لم يعش حياته على أساس هذا الوهم ، لكنه فى الواقع عاش حياة محدودة فى مدينة أمريكية من مدن الأقاليم ، أما تجربته الباريسية فقد أثبتت له أن الإنسان يستطيع أن يعيش بمطلق حريته طالما أنه يشعر بهذا ، وأنه من الممكن امتلاك هذا الإحساس بالحرية حتى لو وصف بأنه وهمى بمقاييس الواقع .

ويستخدم جيمس كل إمكانات الأسلوب وسحر التصوير ، لكى يجعلنا ندرك الوعى المتزايد عند ستريذر ، والأسلوب الذى تخلص به الأمريكى من قيود الماضى فى أثناء ربيع وصيف هذا القرن الجديد فى باريس . إنه لا يحقق نجاحاً تاما ، فهو يعرف أن هذا التغيير ليس أساساً فقط ، بل ليس مفتعلاً أيضاً ؛ لأن هناك حالة جديدة من الإحساس بنوع الحرية التى يمتلكها ويفهمها ؛ كما أنه غير علاقته بالمسز نيوسام إلى حد ما . إنه يبحث عن الحرية ويستطيع حقا أن يسمح لضميره ليكون مرشداً له .

فى مطالع الكتاب ينظر ستريذر باستمرار إلى ساعته ، ويربت على جيب معطفه ليتيقن أن حافظة نقوده فى مكانها ! وكان القلق يدفعه إلى أن يعد الساعات وأن يربط إيقاع حياته بدقات الساعة . وقد قال فى حديثه العظيم فى حديقة جلوريانى : إن القطار قد فاته ! وبعد ذلك بفترة طويلة فى الكتاب نجده يركب القطار حرفيا ، فهو يذهب إلى محطة باريس ويُقِلّه أحد قُطُر الضواحى عشوائيا . فهو لا يريد أن يذهب إلى مكان محدد بالذات ، لأن رحلته الجديدة لن تخضع للقياس والتخطيط والحساب . إنه يريد أن يتنقل ببساطة وسط الريف الفرنسى ، فقد رأى ذات مرة فى متحف الفن بشارع تريمونت بمدينة بوسطون (لوحة) لمصور فرنسى مغمور تخصص فى رسم المناظر الطبيعية ويدعى لامبنيت . كان يحب اللون الأخضر المعدنى فى الصورة ، وهو الآن القطار يُقِله إلى حيث المناظر الريفية الفرنسية غير باحث عن شىء إلا عن هذه الدرجة نفسها من الأخضر .

وهذا بالنسبة لستريذر استعراض للتلقائية لم يكن ليقدر عليه فى الجزء الأول من الكتاب ويروى جيمس القصة كما لو كان لديه إحساس بأن كاميرا التليفزيون ستخترع ! وقد منحنا إحساسه بالمرئيات صورة لامبنيت ، وعندما تتحرك الكاميرا فى اتجاه الصورة التى يبحث عنها ستريذر تلتقط جدولا من المياه ، والخضرة الكثيفة ، وقمة منارة الكنيسة . وبمجرد نزوله من القطار فإن ستريذر يتجه مباشرة إلى « داخل » الصورة التى بحث عنها :

« إن الإطار المستطيل اللامع الذى ينتهى عند خطوطه المغلقة يحتوى أشجار السنديان والصفصاف وأعواد الغاب والنهر . إنه نهر لا يعرف ولا يريد أن يعرف اسمه ، فالكل كان تكويناً واحداً باعثاً للسعادة . وفى الوسط كانت السماء فضية فستقية لامعة ، والقرية التى على اليسار بيضاء فى حين بدت الكنيسة التى على اليمين رمادية . كان هناك كل شىء ، باختصار كان هناك كل ما أراده ، إنه كان شارع تريمونت ، كانت فرنسا ، وكان لامبنيت وعلاوة على ذلك كان يجول بحرية فى وسطه » .

لقد اكتشف ستريذر نوعاً مثيراً من الحرية ، إنها الحرية التى حررته فى المقام الأول من جدول المواعيد ، والرحلة المقررة ، والمكان المخصص ، وحتى من أسماء الأماكن ، « إنه نهر لا يعرف ولا يريد أن يعرف اسمه » ، فهو يبحث عن حرية « أن يكون ، وأن يشعر ، وأن يرى » أشجار السنديان والصفصاف الفضية والفستقية . لقد هرب من صرامة ووليت وحقق وهمه فى الحرية ، هذا الوهم الذى يحتوى فى داخله إحساسا حقيقيا جدًّا بالحرية الفعلية . ونحن نجد فى هذه المغامرة الشخصية التى يقوم بها أمريكى برىء ساذج بلغ منتصف العمر– نجد بريئاً ساذجاً يبحث عن ذاته .

وكان لليوم الذى قضاه ستريذر فى الريف قمته الخاصة . كانت بدايته أسعد من نهايته ، سار الأمريكى لبضع ساعات وسط المناظر الريفية وعندما أوشكت فترة ما بعد الظهيرة أن ترحل وجد حانة ريفية بسيطة .

كان ما يزال سادراً فى حالة الانطلاق الحر وعدم المسئولية عندما طلب إعداد غذاء له . وفى أثناء إعداده يشق طريقه إلى حافة النهر الذى عليه الحانة ، وينظر إلى الشفق الذى يتجمع فى هدوء . وهو منظر كان يمكن مانيه أن يرسمه : قارب عند المنحنى قبع فيه شاب وسيدة ذات مظلة وردية ، لكن الفن يتحول إلى واقع ، فإذ بالشاب هو (تشاد) مرتدياً قميصه بلا جاكتة أو معطف ، والسيدة هى مدام دى فايونيه التى ارتدت ملابس غير رسمية . وعندما يريان

ستريذر ينضمان إليه فى تناول الغذاء ، لكنه أصبح من الواضح الآن بالنسبة له ما كان يرفض تصديقه ببساطة وما كان يمكن أى إنسان أن يخبره به وهو أن مدام دى فايونيه ليست سوى عشيقة تشاد !

لقد كانت الفكرة التى كونتها ووليت بأسلوبها الفج الساذج فكرة صحيحة . وأدرك ستريذر أنه كان ساذجاً غرًّا بأكثر مما يتصور أحد ! فحياته فى عالم مصنوع من العلاقات الرقيقة والفوارق الدقيقة والحساسة جعلته يفشل فى الانتباه إلى الحقيقة المادية أو الجسدية ، لكننا فى الحال ندرك أنه استوعب القيم الإنسانية بأسلوب أفضل من ووليت . إنه يشعر بتعس خاص لفشله فى أن يرى تشاد على حقيقته ! لقد أسبغ على الشاب صفات أرق وأرقى مما يمتلك حقيقة . وعندما يفحص كل الأدلة والشواهد التى توافرت لديه فإنه يفهم أن تشاد فى النهاية هو ابن حقيقى للمسز نيوسام .

لقد سئم مدام دى فايونيه ، وكانت له طريقة خاصة يتجنب بها المسئوليات ، ويبدو عليه العزم التام للعودة إلى ووليت . وفى الواقع كان مستعدا لكى يحتضن عالم الدعاية التجارية . وذلك العالم الجديد الشجاع ، وأن يطور مشروعات الأسرة وأعمالها . وكان على ستريذر أن يصارح نفسه بأنه أسبغ على تشاد رومانسية أكثر مما يحتمل الموقف . فهو يرى الآن الحزن الذى يعتمل فى داخل مدام دى فايونيه .

ولا شك أننا ندرك ما يحاول جيمس أن يقوله عن التجربة الأوربيـة التى يمر بها الأمريكيون ذوو الحساسية المرهفة فى رواياته : هناك إغراء الفن والثقافة والعالم المرئى والنماذج الإنسانية والآداب الأجنبية ، وهناك تهذيب العلاقات الشخصية ، وهناك قضية المتعة والمسئولية ؛ كما أن هناك إغراء الحضارة ممثلة فى أساليب الحياة الراسخة ، والطقوس التى يبتكرها ويحتفظ بأسرارها المجتمع المتحضر . إنها كلها قد صممت لكى تسمح للأفراد بممارسة فرديتهم . وهذا ما ترفض ووليت أنه تفعله . وعلى أية حال فقد عانى ستريذر من هذه المشكلة . فهو لا يستطيع أن يتحول إلى أوربى محض . إنه يأخذ أوربا بجدية أكثر من اللازم فهو ليس متناغماً تماماً مع ميلها إلى الاسترخاء والدعة . فمازال هناك شىء مضطرم داخل كيانه . هكذا كانت الحال معه دائماً . وبطريقة ما فإن الأمريكيين يأخذون أوربا على محمل مطلق من الجدية أو أنهم ينظرون إليها على أنها مجرد ملعب للاستمتاع بالوقت ؛ كما نجد فى الرواية التى كتبها جيم بوكوك . حتى جيمس نفسه نجد نظرته إلى أوربا تتميز بالنشاط والحيوية

والجدية التى تكاد تطارده بطريقة ما .

لقد ظلت بالنسبة له أسطورة حياته العظيمة ، إنها قضية عالمين بكل الارتباطات والصراعات والقيم المختلفة التى بينهما . إن « السفراء » هى قصة ساحلى البحر ، هى كوميديا أخلاقية عن الروح المحلية والروح العالمية . أما من ناحية مفاهيمها وأبعادها فإنها تعد واحدة من أعظم الروايات السيكلوجية الأولى فى قرننا هذا .

ماذا يتبقى لدينا عندما نضع هذه الرواية جانباً ؟ على كل حال نرى ستريذر فى جولاته المتأنية عبر باريس وقد بدت مخايل الاسترخاء عليه وإن كان مشدوداً بعض الشىء . فى أول الأمر كان يستمتع بجمال المدينة لكن فى حدود الوعى الذى تربى فى نيوإنجلاند ، وبعد ذلك يتسع وعيه أكثر . ونحن ندرك دلالة ذكريات شبابه ، والروايات ذات اللون الذى يحاكى اصفرار الليمون والتى اشتراها منذ أمد بعيد ، والآن ينهمك فى شراء ثمانين مجلداً – باللونين الأحمر والذهبى – بما فيها الأعمال الكاملة لفيكتور هوجو . كما نتذكر أيضاً لقاءه مع مدام دى فايونيه فى سكون كنيسة نوتردام الرطب ، كان ستريذر يتسكع هناك بأسلوب لا يمت للجو الروحى بصلة فى حين جلست هى فى تأمل وصلاة ، ثم تجربته فى اصطحابها لتناول الغذاء على رصيف الميناء ، لقد كان غذاء لا ينسى .

وهناك فكرة مثيرة ومسلية تقول : إن شخصيات جيمس لا تفعل أى فعل مادى كالأكل مثلاً ، لكن المرء يتذكر « البيض الأومليت بالطماطم » الذى طلبه ستريذر ومدام دى فايونيه فى المطعم الذى على ضفاف السين ، وزجاجة الشابليه ذات الجراب القش الملون والتى تجرعاها عن آخرها ، والأسلوب الذى تتحرك به عينا مدام دى فايونيه هنا وهناك فى أثناء الحديث .

وربما كنا نتذكر ستريذر بحدة أكثر فى نهاية يومه الحر المنطلق فى الريف . لقد وجد (لوحة) لامبنيت التى كان يبحث عنها ، وسار عبر إطارها المغلق ، ووجد لونه الأخضر المعدنى المفضل . لقد اكتشف الحرية وأيضا اكتشف الشجن – شجن مدام دى فايونيه التى لم تعد السيدة ذات الأنفة والكبرياء ، بل مجرد امرأة عاشقة مثل أية امرأة أخرى عليها أن تواجه الانفصال عن حبيبها . وبالنسبة للعالم الحديث المتحذلق فإن من الصعب عليه فهم براءة ستريذروسذاجته . وعلى بعض منا أن يؤمن بوجود أمثال هؤلاء السذج ؛ ويبدو أن جيمس لم يكن يفكر فقط فى إيمرسون ، بل أيضاً فى صديقه وليم دين هاولز الروائى الذى كانت ملاحظته « عش حياتك بكل ما تستطيع من قوة ! » التى أبداها ذات يوم لكاتب شاب فى

حديقة ويسلر بمثابة الشعلة الأصلية التى أضاءت خيال جيمس وأدت به إلى كتابة هذه الرواية .

عندما نقول هذا عن « السفراء » ، وعندما نتكلم عن براءة ستريذر ودهشته المتأصلة بصفته رجلا بلغ منتصف العمر فإننا لا نقلل من اهتمامنا بالرواية : فهناك فن خلق الشخصيات وتحريكها كما يحدث فى مسرح العرائس ، إذ يخلقها جيمس كما لو كانت عرائس تتحرك فوق المسرح : فمثلا نجد ماريا جوسترى التى أصبحت كاتمة أسرار ستريذر تقوم بتجاذب أطراف الحديث معه ومساعدته لكى يخرج من مغامرته التى لم تزد عن عنصر الرؤية والتأمل ، كما تساعده فى محاولته لكى يرى جوهر التجربة ذاته . إنها نوع من الكورس ، تسأل الأسئلة المناسبة وتستنتج المعلومات الصحيحة . وهى أداة مميزة من أدوات جيمس يصممها لمساعدته فى منح القارئ المعلومات الضروزية التى ربما لن يحصل عليها من أى مصدر آخر . كما تضيف ماريا « وجهة نظر » إضافية ، وزاوية جديدة للرؤية ، وفى النهاية فإن جيمس كان سعيداً بها ، وأطلق عليها لقب « صديق القارئ » ، لكنه أحالها من مجرد أداة إلى شخصية حية ذات وظيفة محددة وكان فخوراً بذلك .

وتمثل الشخصيات الأخرى التناقضات المتوازية فى التجربة الأمريكية الأوربية مدام دى فايونيه ومسز نيوسام أى الأم الفرنسية والأم الأمريكية : مدام دى فايونيه قامت بتربية ابنتها كشابة ، وأعدتها لكى تواجه العالم طبقا للتقاليد. أما أبناء المسز نيوسام فهم أقل استعداداً : إن تشاد شخص خشن إلى أن تهذبه مدام دى فايونيه ، وأخته سارة شخصية جلفة لا تمت إلى الحساسية والرقة بصلة ! ومسز نيوسام فى ووليت تشغل نفسها بالأعمال « المفيدة » وبما تسميه « بالتثقيف » ، فى حين أن مدام دى فايونيه فى باريس مهتمة بالعلاقات الشخصية . أما جلوريانى الفنان الأوربى فهو صورة مجسمة للنجاح وللاستمتاع به ؛ فى حين أن وايمارش الأمريكى الناجح مصاب بعسر هضم وله نظرة كئيبة إلى العالم . وقد غيرت أوربا ستريذر تغييراً عميقاً ، فى حين أن تشاد تغير من الظاهر فقط . إن أوربا بالنسبة لجيمس هى المحك والاختبار ، ومن الواضح أن الرواية تميل بثقلها فى مصلحة العالم القديم . هكذا لا نجد فى الكتاب شخصية أوربية مثل سارة بوكوك التى لا يمكن أن يزيد أى شخص آخر عليها فى إثارة الضيق والكآبة !

والأمريكيون الذين طبعتهم أوربا بطابعها الخاص فى روايات جيمس شخصيات مثيرة

ومسلية ، ودبت فيها الحياة وأنضجتها تجربة الحياة بعيداً عن الوطن . وعلى أية حال فليس هناك أوربيون تأثروا بالطابع الأمريكى ، فهذا التأثر لم يكن بعد قد بلغ أحداً . ويمكننا التيقن من أنه إذا كانت هذه الرواية قد كتبت اليوم فإن جيمس كان سيأخذ فى اعتباره بالطبع التأثير الأمريكى على أوربا . فقد كتب عندما كان تبادل التأثير لا يزال فى اتجاه واحد ، وبإثارته الأسئلة بين أمريكا وأوربا كان يلقى على نفسه الأسئلة التى مازلنا نحاول الإجابة عنها فى عصرنا هذا : ما القيم الأوربية التى يتحتم علينا المحافظة عليها ؟ وما القيم الأمريكية ؟ وماذا كانت نتيجة الإخصاب المتبادل ؟ إن نهاية هذا الفصل الضخم من التاريخ لم تكتب بعد !

ومنذ زمن بعيد وصف إ . م . فورستر « السفراء » ككتاب خُلق لكى يكون « نموذجاً » يتم صب الحياة داخله ! ورأينا كيف قص جيمس قصته فى قسمين ، كل منهما مقسم إلى ستة أجزاء : أى أن الرواية كلها اثنا عشر جزءاً . وقد وقف فورستر وراء القاعدة التى تقول : إن الروايات غير قادرة على إنجاز « التطور الفنى الضخم الذى تنهض به نفسه الدراما » ويقول إن العنصر الإنسانى بكل ذيوله وضخامة المضمون يعوقان الرواية عن القيام بهذا .

«وبالنسبة لمعظم القراء فإن الإثارة التى يحدثها النموذج ليست بالحدة الكافية التى تبرر التضحية من أجله ، وإذا كانت هذه العناصر قد صبت فى قالب جميل ، فإنها عملية لا تستحق القيام بها » ذلك هو حكم مؤلف « رحلة إلى الهند » ، وقد ردد صداه فيما بعد ف . ر . ليفيز . لكن فى الفصل نفسه فى كتابه « ملامح الرواية » ناقش السيد فورستر فكرة « الإيقاع » فى الرواية ، وأظهر كيف أن « الجملة القصيرة » فى بروست ، والتركيب الموسيقى السريع الذى كتبه فينتويل كانا من التأثير الحاسم أكثر من أى شىء آخر ؟ « لكى يجعلنا نشعر أننا نعيش فى عالم متناغم » وقال : إن وظيفة الإيقاع فى الرواية « لم يكن الإيقاع هناك طوال الوقت كنموذج أو نمط ، ولكن من خلال تشكله وصياغته لكى يملأنا بالدهشة والجدة والأمل » .

إنه لمن المذهل أن نكتشف كيف لفنان عظيم أن يمتلك القدرة على أن يرى شيئاً فى رواية له لا يمكن أن يستشفه آخر ؟ إنى أوافق على أن « السفراء » نموذج ، وأن مناظرها « صممت » كما لو كانت مسرحية من تأليف راسين . لكن جيمس كان كاتباً محترفاً بما فيه الكفاية حتى يدرك تأثير ما يقوله فورستر ، فإن هذه النماذج تستطيع تشكيل الحياة إذا امتزجت بالإيقاع والصور والرموز التى تعاود الظهور من حين لآخر .

إن التجانس الذى تتميز به رواية جيمس يكمن فى الوحدة المتفردة التى تتجسد فى الأدوات الرمزية البسيطة مثل : تكرار إشارات الوقت ، والقطر ، والقوارب ، وكما هى الحال عندما فات ستريذر القطار ، وعندما كانت مدام دى فايونيه تقبع فى قارب فوق موج متقلب ، وكانت تحب أن يقفز ستريذر إليه حتى يساعدها فى جعله مستقرا ؛ أو الإيقاع الفعلى المتمثل فى وقوف ستريذر فى بداية الكتاب فى حى بوليفار مالشيرب ناظراً إلى شرفة تشاد متعجباً مما تأتى به الأيام ، ثم عودته إلى المكان نفسه فى نهاية الكتاب لكى يتذكر كيف كان مشبعاً بالأمل والبراءة ؟ وكيف كان غير مدرك للتجربة التى سيخوضها ؟

والآن انتهى كل شىء كما تنتهى الأشياء فى هذه الحياة : فقد عاش ورأى وتعلم . وإعادة قراءة « السفراء » يعنى اكتشاف فنها ومضمونها الإنسانى الرقيق المهذب ، ويعنى أيضاً فهمنا للسبب الذى يجعل الكثيرين يعتبرونها تحفة أصيلة من نتاج الخيال الأمريكى المتحضر .

معالم الثقافة الأمريكية



مرى ج . ميرفى

يعمل مرى ج . ميرفى أستاذاً بجامعة بنسلفانيا التى انضم إلى هيئة التدريس بها منذ عام ١٩٥٦ . وفى صيف عام ١٩٦٥ عمل محاضراً ومستشاراً للاتحاد الجامعى للبحوث السياسية التابع لجامعة ميشيجان . وكان قد حصل على درجته للدكتوراه من جامعة ييل عام ١٩٥٤ .

وفى عامى ١٩٥٣ – ١٩٥٤ ذهب إلى جامعة كيمبردج كزميل على منحة من مؤسسة فولبرايت ، ثم كرر التجربة نفسها فى الفترة ما بين ١٩٥٤ و ١٩٥٦ ، لكن على منحة من مؤسسة روكفلر للتدريس بجامعة بنسلفانيا .

ثم قضى العام الجامعى ١٩٦١ – ١٩٦٢ فى جامعة ستانفورد كزميل فى مجلس بحوث العلوم الاجتماعية .

وكان الأستاذ ميرفى يعمل سكرتيراً وأميناً لصندوق جمعية تشارلز س . بيرس ، ثم عمل كرئيس لها عامى ١٩٦٧ – ١٩٦٨ .

وقد كتب دراستين موسوعتين عن بيرس ؛ كما كتب بصفة شبه دائمة فى الصحف الأدبية والفلسفية .

وقد نشر دكتور ميرفى كتاباً عن فلسفة بيرس فى عام ١٩٦١ ، وهو أيضاً المؤلف الذى شارك إليزابيث فلاور فى كتابة « تاريخ الفلسفة فى أمريكا » .

(١٧) جون ويسلى باول : كشف نهر كولورادو

بقلم : مرى ج . ميرفى

لا يعتبر جون ويسلى باول عادة عالماً عظيماً : فنى التاريخ المعاصر للعلوم فى أمريكا يقف باول وراء رجال من أمثال بنجامين فرانكلين ، وويلارد جيبس ، وجوزيف هنرى ، وألبرت مايكلسون بمسافة بعيدة ، لكن باول كان على مستويات عدة أكثر تمثيلاً للعلوم فى أمريكا قبيل عام ١٩٠٠ من هؤلاء الرجال الذين يتفوقون عليه شهرة ! .

وفى أثناء فترة الاحتلال حتى فترة متأخرة فى القرن التاسع عشر كانت الولايات المتحدة تفتقر إلى مراكز التعليم والبحث اللازمة لخلق وترسيخ مجتمع علمى من الطراز الأول ، ومن ثم لم يكن العلماء الأمريكيون قادرين على منافسة علماء أوربا بالقدر نفسه ، فرجال قلائل جداً من أمثال فرانكلين وهنرى هم الذين استطاعوا القيام بإنجازات اعتبرت مرموقة وبارزة فى أوربا ، لكن العلماء الأمريكيين استطاعوا إنجاز إضافات مهمة إلى العلم من خلال جمع المادة العلمية التى أتاحها لهم موقعهم الجغرافى الفريد بكل إمكاناته التى لا تتأتى لأية بقعة أخرى وبناء على ذلك فقد تمثلت الصيغة البدائية الأولى للنشاط العلمى فى البلاد فى عمليات المسح أو القيام برحلات لجمع المادة الجديدة التى يمكن تصنيفها وتحليلها بعد ذلك على أيدى المتخصصين فى أوربا .

وفى منتصف القرن التاسع عشر كان هناك علماء أمريكيون قلائل بالإضافة إلى المراكز التعليمية التى تكفى النهوض بالمهام التى سبق أن قامت بها أوربا ، لكن المسح والتجميع ظلا النمط الأساس السائد للعمل العلمى ، والرجال الذين حملوا مسئوليته ظلوا غير متخصصين نسبياً ، وغالباً ما كانوا من النوع الذى علم نفسه بنفسه .

وقد نهضت حكومة الولايات المتحدة بكثير من مهام المسح وذلك على الرغم من وجود الأنشطة الكشفية التى قام بها الجيش والأسطول بطول ساحل الولايات المتحدة مع مسح الأراضى الموازية له . فقد دعم الجيش والأسطول أنواعاً عدة من المسح الجيولوجى . وبالفعل فإنه فى منتصف وأواخر القرن التاسع عشر قامت هذه الوكالات الحكومية بإرساء الأساس الدراسى الهام بدرجة كبيرة لتطور هذه العلوم ، وكان رؤساء هذه المكاتب والبعثات المسيحية ضمن أكثر الشخصيات الإدارية تأثيراً وأهمية على المستوى العلمى للأمة : من هؤلاء كان جون ويسلى باول الذى ربما كان أكثرهم نفوذاً على الأقل فى فترة معينة .

ولد باول عام ١٨٣٤ فى ماونت موريس بولاية نيويورك ابناً لفلاح مهاجر من أتباع كنيسة الميثوديست الذين يجولون للتبشير بمذهبها . وسرعان ما انتقلت عائلته غرباً إلى أوهايو ثم إلى ويسكونسن حيث ترعرع الصبى هناك . وكان تعليمه متقطعاً على أحسن الفروض ، لكنه كان على يدى جار يدعى جورج كروكام من هواة المذهب الطبيعى ، لذلك تشبع باول بحب مبكر للعلوم الطبيعية ، وبدأ فى تجميع المادة الخاصة به . وعلى الرغم من أن نقوده كانت قليلة فقد استطاع باول أن يلتحق بمعهد إلينوى لفترة وجيزة ، ثم قضى عاماً فى كلية إلينوى وبعض الوقت فى أوبرلين . لكن لم يحدث قط أن حصل على أية درجة علمية ، وكان أساساً من الذين علموا أنفسهم بأنفسهم .

وبعد مغادرته لأوبرلين قام بالتدريس فى إحدى مدارس إلينوى واستمر فى جمع مادته العلمية وخاصة المحاريات . وعندما اندلعت الحرب الأهلية جند فى الجيش كنفر ، ثم رقى إلى رتبة النقيب فى سلاح المدفعية ، وفقد ذراعه اليمنى فى شيلوه ، لكنه استمر فى الخدمة حتى بعد ذلك ، وحصل على رتبة العقيد . وفى عام ١٨٦٥ أصبح أستاذاً للجيولوجيا فى جامعة إلينوى ويسليان بمدينة بلومنجتون ، وفى عام ١٨٦٦ حصل على وظيفة مشابهة فى جامعة نورمال التابعة لولاية إلينوى . وفى عام ١٨٦٧ قاد أول بعثة كشفية له إلى المنطقة الصخرية ، وبعد عامين بدأ مع تسعة آخرين رحلتهم الشهيرة بطول نهر كولورادو .

فى ذلك الوقت الذى قام فيه باول بمغامرته الكولورادية - كانت ينابيع تدفق نهر كولورادو من بين صخور الجبال من المساحات (الوحيدة) والأخيرة الأساس التى لم تكتشف بعد فى أمريكا . لم يكن أحد يعرف بالضبط مجرى النهر ، أو يعرف ما الذى فى فتحات تلك الينابيع ؟ لكن معظم الناس كانوا مقتنعين بأنه لا يوجد من يستطيع أن يعبرها بقاربه ويخرج منها حياً !

لكن تفكير باول كان مختلفاً . لقد قام بقدر لا يستهان به فى عملية كشف النهر ، ووضع خططاً دقيقة للبعثة ، وأمر ببناء قوارب طبقاً لمواصفاته ، لكن على أى مستوى كان . فإن جماعة باول الكشفية كانت طاقماً من الهواة المرموقين فقد كانوا متطوعين على بكرة أبيهم ؛ إذ إنه لم يكن يملك المال الذى يؤجر به المحترفين ! كان بعضهم من متسلقى الجبال ، وبعضهم من أقارب باول ، وبعضهم من المغامرين الذين ذهبوا بحثاً عن الإثارة ! ولم يكن فيهم أى عالم سوى باول الذى لم يكن سوى رجل علّم نفسه بنفسه . وقد بدا لمعظم الناس أنه من الحماقة بمكان لتشكيلة غير متجانسة مثل هذه المجموعة أن تقوم بمغامرة خطيرة بهذا الشكل . وقد تأكدت التنبؤات المرعبة عن مصير الجماعة عندما ظهر رجل يدعى ريدسون يدعى أنه الحى الوحيد الذى تبقى من البعثة ! وهكذا عندما استطاع باول مع ستة من أتباعه الخروج أحياء من فتحات الينابيع بعد عبور ناجح وجد باول نفسه وقد أصبح بطلا شعبيًّا ، وآخر الكاشفين الرومانسيين للغرب . وكان باول سعيداً للغاية بشهرته التى رسخت أخيراً ، وعندما كتب وصفاً تفصيليًّا للرحلة ظهر فى « مجلة سكريبنر » فى عامى ١٨٧٤ – ١٨٧٥ ، ثم نشر بعد ذلك كجزء أول من كتابه « كشف نهر كولورادو » فإنه يكاد ألا يكون من المدهش أن نقرأ السرد ، كما كانت العادة ، أى على أنه قصة من الأعمال الجريئة .

وقد كُتب سرد باول على هيئة مذكرات يومية ، وهو ليس مرتبطاً حرفيًّا بالمذكرات الأصلية للرحلة على الرغم من أنه نهض أساساً عليها : فالوصف التفصيلى الذى نشر يحمل فى طياته قصة أكثر اتساقاً وإسهاباً ، ويحتوى على مادة من رحلات كشفية أخرى .

تبدأ القصة فى ٢٤ من مايو عام ١٨٦٩ عندما أبحرت الجماعة فى أربعة قوارب من مدينة جرين ريفر حاملة معها مؤناً تكفيها لعشرة أشهر فى منطقة فتحات الينابيع ، بالإضافة إلى تشكيلة من الأدوات والأجهزة العلمية التى أملوا أن يرصدوا بها مجرى النهر ، وتحديد معدل انحداره ، وقياس عمق فتحات الينابيع . وبالإبحار جنوبى النهر الأخضر صوب التقائه بنهرى جراند وكولورادو – فإنهم دخلوا فى أولى تلك الفتحات التى أسموها فتحة فليمنج فى الثلاثين من مايو ، وسرعان ما واجهتهم تيارات جارفة من المياه السريعة لدرجة أن قواربهم التى بنيت خصيصًا لهذه المهمة لم تستطع الاستمرار فى الملاحة ، مما اضطرهم إلى نقل الحمولات منها ودفع ثمن حملها على الشاطئ أو ربط القوارب بالحبال إذا لم تسمح التضاريس الأرضية بالسير بحذاء الشاطئ ، وذلك حتى لا تجرفها التيارات السريعة . وكان باول فى غاية الحرص

لحسن الحظ ، وفضل الوسائل المأمونة المرهقة عن المخاطرة بكل شيء حتى الحياة ذاتها ، لكن فى التاسع من يونيو سقط أحد القوارب من على شلال ، وبالرغم من أن الرجال الثلاثة الذين كانوا على متنه قد نجوا فإن القارب تحطم ، وفقدت معظم حمولته ! وكثيراً ما انقلبت القوارب الأخرى ، ولكن طالما أنها بنيت بقمرات مضادة لدخول المياه ومن ثم ضد الغرق — فقد كان فى الإمكان إعادتها بسرعة إلى وضعها الصحيح . ومع ذلك فقد كانت الخسارة فادحة فى المؤن والأجهزة من جراء أمثال تلك الحوادث .

وبالرغم من تلك المعوقات والصعوبات وصلت الجماعة إلى نهر جراند فى السابع عشر من يوليو ، ثم نهر كولورادو الصغير فى العاشر من أغسطس ، وسرعان ما توغلت فى الفتحة الكبرى بعد ذلك . وكان باول يسجل وصفاً تفصيلياً يومياً للنهر المتغير بصفة دائمة ، وللفتحات التى تتزايد فى العمق تدريجاً كلما توغلوا إلى الأمام ؛ كما اشتمل الوصف على بعض المغامرات الخطيرة التى قاموا بها فى أثناء عملية تسلق جدران الفتحات !

وكان أيضاً مراقباً دقيقاً لجيولوجية الفتحات ، وقد أذهلته بصفة خاصة الخرائب التى تبقت من مساكن الهنود التى وجدوها فى أعماق الفتحات ، وهى مساكن أظهرت ثقافة أعلى من تلك التى عرفت عن الهنود الذين كانوا يعيشون فى المناطق المجاورة . فى ذلك الوقت كانوا قد عبروا الفتحة الكبرى بعد أن قرر ثلاثة من الرجال الاكتفاء بهذا القدر من الجهد . وفى الثامن والعشرين من أغسطس هجر هؤلاء الثلاثة الجماعة مقتنعين باستحالة أى تقدم آخر يمكن أن يقوموا به بالقوارب . واستأنف باول والآخرون التقدم ، وبعد يومين وصلوا إلى منطقة رْيو فيرجين بعد أن قاموا بأول مرور ناجح عبر الفتحات .

ويعد الجزء المتبقى من الكتاب تسجيلاً يومياً للأحداث التى وقعت بنهاية عام ١٨٧٠ . فى تلك الفترة عرف الناس أن الرجال الثلاثة الذين هجروا جماعة باول فى العام السابق قد لقوا حتفهم على أيدى الهنود ، وقد صمم باول على أن يعرف كيف ؟ ولماذا ماتوا ؟ وبمساعدة مبشر المورمون جاكوب هامبلين عثر باول على الهنود الذين قتلوا رجاله ، وعرف أن الذى دفعهم إلى تلك الفعلة اعتقادهم الخاطئ بمسئولية الرجال الثلاثة عن قتل امرأة هندية ! ولم يلجأ باول إلى الانتقام أو العقاب ، بل تقبل تفسير الهنود كتبرير كاف لفعلتهم على أساس من ثقافتهم وتقاليدهم أكثر من كونه دليلاً على إجرامهم ؛ فقد علق بقوله : « فى تلك الليلة نمت فى سلام على الرغم من أن قتلة رجالى كانوا ينامون على مسافة أقل من خمسمائة ياردة منى ! » .

ولا يمكن أن نعتبر كتاب « الكشف » كسرد واقعى تماماً ؛ إنه عمل أدبى يجب أن يفهم فى هذا الضوء . كان باول يسعى إلى إحاطة شهرته كمكتشف بهالة من خلال استخدامه للتأثيرات الدرامية أكثر من اعتماده على الموضوعية العلمية لدرجة أنه أعاد صياغة بعض الحقائق الواقعية المحددة مثل تاريخ رحلته إلى ما يسمى الآن بحديقة زيون القومية حتى يلائم أغراضه الأدبية . وبالفعل فإن هذا الوصف التفصيلي يمكن أن يكون أى شيء إلا كونه تحليلاً موضوعياً .

يركز باول بدرجة كبيرة من خلال كتابه على الأحاسيس التى أثارتها مغامرات الفتحات النهرية فى نفسه وفى نفوس رجاله . وكان موضوع كتابه من ذلك النوع الذى ينضوى بسهولة مطلقة تحت هذا النمط من المعالجة الرومانسية . وكانت هذه الفتحات النهرية فى ذاتها بمثابة مساحات واسعة ، ومرتفعات شاهقة وألوان باهرة ، فى حين أن النهر بتقلباته الطبيعية بين السرعة والسكون ، وبين الخطر والأمن قد منحه خطاً ممتازاً يقيم عليه بناء وصفه التفصيلي .

ومن خلال الكتاب فإن باول ينسج من سرده للمغامرات اليومية إحساساً مستمرا فى تنبئه بالأخطار القادمة فى الطريق ، والتى تجعل من كل موقف مرعب فاتحاً مثيراً للشهية لاستيعاب المزيد من المواقف المرعبة ! هكذا فى ١٣ من أغسطس ١٨٦٩ نجده يكتب :

« نحن الآن على أهبة الاستعداد لكى نبدأ مسيرتنا صوب المجهول العظيم . كانت قواربنا تحتك بعضها وبعض إذ إنها شدت إلى مرساة واحدة فى حين استمر النهر المفترس فى التلاعب بها من أسفل . تماوجت القوارب صعوداً وهبوطاً إذ إن حمولتها كانت أخف مما نرغب . ولم يتبق لدينا سوى مؤن تكفى شهراً واحداً فقط . .

لقد هبطنا مسافة ثلاثة أرباع الميل فى أعماق الأرض ، وتضاءل النهر العظيم حتى أوشك أن يعدم عندما اصطدمت موجاته الغاضبة والجدران والصخور الصغيرة الناتئة التى ترتفع إلى العالم فوقنا ! إنها ليست سوى موجات واهنة من المياه ، ونحن لسنا سوى أقزام نلهث هنا وهناك على الرمال ! أو نحن بمثابة مفقودين ضائعين بين الأحجار والصخور !

كان علينا أن نجرى مسافة لا نعرف مقدارها . إنه نهر مجهول ، لكن علينا أن نكتشفه : ما الشلالات التى فى الطريق ؟ لا نعرف ! وما الصخور التى تعترض المجرى ؟ لا نعرف ! وما الجدران التى تعلو النهر ؟ لا نعرف ! حسناً ، إننا يمكن أن نخمن أشياء كثيرة . إن الرجال يتحدثون بمنتهى البهجة والبشر ، والقفشات تتنقل بينهم فى حرية هذا الصباح ، لكن البهجة

بالنسبة لى كانت مظلمة والقفشات مرعبة ! »[1] .

هنا يستطيع المرء أن يلحظ أحاسيس الرعب التى تنبع من عمق فتحة الينبوع ممزوجة بالرعب والإرهاص بالخوف المجهول ؛ فهذا هو المزيج الذى يميز الكتاب كله ؛ وبالإضافة إلى ذلك فإن تحديد الوصف التفصيلى بشكل المذكرات اليومية قد مكن باول من الاحتفاظ بمصدر الإثارة والتشويق من يوم لآخر مع حركة الجماعة خلال فتحات الينابيع المتزايدة فى العمق ، وذلك حتى الذروة عندما يهجر الرجال الثلاثة الجماعة ، ويقرر باول الاستمرار فى الحملة بعد حالة من الحزن العظيم ، لكنه يستطيع توجيه من تبقى من الجماعة بأمان حتى منطقة ريو فيرجين .

ولم يكن القسم النهائى الذى يصف بحث باول لمعرفة كيف لقى رجاله حتفهم أقل درامية ؟ بل كان ضرورياً فى وضع اللمسات النهائية لقصة الحملة . وأيضاً فقد كانت له خلفيته الخاصة الغريبة والمتجسدة فى الهنود ، وكذلك الإثارة النابعة منه ؛ كما أنه يحمل فى طياته الدرس الأخلاقى الواضح الذى يؤكد أنه لو لم يفقد الرجال الثلاثة شجاعتهم مما دفعهم إلى هجر الجماعة – لكانوا قد خرجوا من التجربة آمنين .

وعلى كل فإن كتاب « الكشف » عبارة عن قصة مغامرة رائعة تنبض بكل الحيوية الرومانسية التى تتكامل من خلال المناظر الوحشية ، والهنود ، والقتل ، والمخاطر التى لا تنتهى ، والقلوب الشجاعة المقدامة .

وكان باول آخر الكاشفين الرومانسيين الذين عرفهم الغرب ، وقد أدى هذا الدور عامداً متعمداً حتى بلغ ذروته . وكانت الشهرة التى عادت عليه من جراء إنجازاته كمكتشف هى التى مكنت باول – وهو المجهول الذى علّم نفسه بنفسه وبلا أى مطبوعات علمية تحمل اسمه – من أن يقنع الكونجرس بأن يحول بعثته الهاوية إلى عملية محترفين لمسح جغرافى وجيولوجى للجبال الصخرية ، وأن يمده بالمال اللازم للاستمرار فى عمله .

لم يكن باول مجرد كاشف متهور ، ولم تكن بعثة عام ١٨٦٩ سوى الأولى فى عدة بعثات ، بل إن البعثات التالية احتوت على دراسة علمية أكثر تفصيلاً ودقة لفتحات الينابيع . هذا الجانب الأكثر قيمة فى عمل باول عبّر عن نفسه فى الجزء الثانى من كتاب « الكشف » بعنوان « الملامح الطبيعية لوادى كولورادو » ، وفى عمله فى منطقة جبال يونيتا . وإذا كان الجزء الأول من كتاب « الكشف » يذكر المرء كلّ قوة « بالأحاسيس الممتعة » الصادرة عن

الخوف والرعب ، عن الخطر والانبهار كما طورها الرومانسيون فى القرن التاسع عشر ؛ كما يتميز الجزء الثانى بتحليله الواضح والقيم للطبيعة الجيولوجية لفتحات الينابيع والأسباب التى أدت إلى وجودها – فى وسط تيارات المياه السريعة الفائرة وجدران الينابيع التى تحاكى الأبراج فى ارتفاعها كان أول ما وقعت عليه عينا باول هو التآكل ، التآكل على نطاق واسع ؛ كما رأى باول أيضاً أن مجرى النهر لم يكن ببساطة نتيجة لأحد العوامل الطبوغرافية : فالنهر يشق مجراه مباشرة عبر الجبال حيث كان من الممكن أن يلف حولها . وقد أدى هذا بباول إلى إدراك أن النهر سبق الجبال فى الوجود ، وأن النهر حافظ على مستواه فى حين ارتفعت الجبال إلى أعلى مثل منشار دائرى فوق قطب ثابت انتزع منه اللوح الخشبى الذى يعتمد عليه فى عملية النشر ، هكذا شق النهر مجراه عبر كتل الأراضى المرتفعة لكى يحفر فتحات ينابيعه .

وعلى هذا الأساس من عمق البصيرة حدد باول ثلاث طبقات من نظم الصرف ، منها : طبقتان جديدتان تماماً : وأطلق على الوادى اصطلاح « التكوين السابق » إذا كان النهر قد وجد قبل ارتفاع سطح الأرض وحافظ على مجراه بحفره المستمر فى التربة ، أو أنه « التكوين اللاحق » أو الناتج إذا كانت تجاعيد القاع هى التى غيرت مجرى النهر ، أو أنه « تكوين مفروض من أعلى » إذا كان فى المرحلة التالية من تشكيل الأوضاع الطبوغرافية الغربية لمجرى الصرف ثم إزالة هذه الأوضاع بفعل النحر الناتج ، فقد بدا مجرى المياه كما لو كان مفروضاً من أعلى على هذه الطبوغرافيا المبكرة .

وقد لاحظ باول أيضاً أنه طالما أن تآكل الأرض له حد أكثر انخفاضاً من مستوى المياه العالية التى يستقبلها الصرف فإن نوع التآكل فى بقعة معينة سوف يعتمد على هذا السطح المحدود أو كما يسميه باول « المستوى الأساسى أو القاعدى للنحر » .

ومن خلال تغيرات المنظور التى تعد علامة على العقل العلمى الراقى – أوضح باول أنه مهما كان الدليل على النحر كما هو ممثل فى فتحات ينابيع نهر كولورادو دليلا واهياً – فإن المنطقة تبدو أقل فى عوامل النحر من النحر الأعظم : فسقوط الأمطار فى المنطقة كان من النوع الذى عرفته سلسلة الجبال الأبالاشية ، ولابد أن تكون المنطقة قد انخفضت إلى مستوى قاعدتها الذى أصبح بعد ذلك قاعاً للبحر .

كانت هذه المفاهيم والنظرات الثاقبة جديدة على الناس عندما قدمها باول ، ومنذ ذلك الوقت أصبحت أساساً للجيولوجيا الفيزيوجرافية ، لكنها كانت امتداداً وتطويراً للنظرية

الجيولوجية العامة التى تقول : إن التغيرات الجارية فى القشرة الأرضية ترجع إلى عوامل نشيطة مستمرة ، وليس إلى مجرد الكوارث ، وكان باول من مؤيدى هذه النظرية .

هكذا تحدد عمل باول فى مجال الجيولوجيا بتقاليد المسح وجمع المادة العلمية ، لكنه أنتج أكثر من مجرد مادة جديدة لتأييد نظرية قديمة : فقد قدم أيضاً تفسيرات مسهبة وتعديلات تصحيحية لتلك النظرية حتى يتمكن من معالجة الملامح الجديدة للمادة المجموعة المصنفة . كان إنجازاً مرموقاً بالفعل لرجل علّم نفسه بنفسه !.

ومهما كانت إنجازاته هامة فى مجال الجيولوجيا فإن باول مازال ينتمى إلى تقاليد الجامعيين غير المتخصصين لمواد التاريخ الطبيعى . فالنظرات الثاقبة الباهرة التى جمعها من فتحات ينابيع نهر كولورادو لم يقم بتطويرها بدقة ، بل ترك تفسيرها المنهجى لمساعديه مثل ج . ك . جلبرت وكلارنس ا . داتون . وفى الوقت نفسه اتجهت اهتماماته إلى علم السلالات والأجناس . وحتى فى عام ١٨٦٩ كان حريصاً على ملاحظة وتسجيل عادات الهنود ولغتهم ، وقد كرس نفسه باطراد لهذه الموضوعات حتى نهاية السبعينيات من القرن الماضى .

وبتشجيع من جوزيف هنرى ومعهد سيمشسونيان بدأ باول دراسة شاملة للغات الهندية كانت ثمرتها الكتاب الذى نشره عام ١٨٧٧ بعنوان « مقدمة لدراسة اللغات الهندية » .

وفى عام ١٨٧٩ أصبح مديراً للمكتب الجديد لعلم الأجناس التابع لمعهد سيمشسونيان ، وهو المكتب الذى أداره حتى موته ، كما أصبح أيضاً رئيساً للجمعية الأنثروبولوجية التى تأسست حديثاً فى واشنطن .

وفى مجال علم الأجناس عمل باول فى إطار النظريات السائدة كما كانت عادته من قبل فى مجال الجيولوجيا . وكانت آراؤه بالطبع آراء عالم من علماء التطور ، لكنه لم يكن من المؤمنين بالداروينية الاجتماعية ، بل كان من أتباع لويس هنرى مورجان وهربرت سبنسر : لقد رأى أن التطور الاجتماعى يسير فى خط محدد ، ويتقدم إلى الأمام ، وتقبل وصف مورجان لمراحل التطور من التوحش إلى البربرية إلى الحضارة ، لكن باول اتفق مع توماس هاكسلى وليستر وورد – اللذين عملا تحت إدارته فى معهد الأجناس لسنوات عدة – على أن التطور الاجتماعى لا يخضع لقانون البقاء للأصلح ، وأن الأخلاقيات الإنسانية لم تكن مجرد تسجيل للأهوال التى استشعرها مالتوس فى تقلبات الطبيعة . وكما قال هاكسلى : « إن التقدم الأخلاقى للمجتمع لا يعتمد على تقليد التطور الكونى أو على الهروب منه ، بل على تحديه ونزاله »[٢] .

وكان هذا التقدم الأخلاقى ممكناً من خلال السيادة المطردة للإنسان على نفسه وعلى بيئته ، وأن العلم هو الطريق إلى مثل هذه السيادة . هذه هى الاتجاهات التى آمن بها باول بكل حماس . لقد كان مفكراً مؤمناً بأن التقدم الاجتماعى ممكن وعملى إذا نهض على التخطيط الذكى .

هذا المفهوم النظرى العريض للتطور شكل الإطار لعمل باول فى مجال علم الأجناس : لقد اعتبر الهنود قوماً ينتمون إلى مرحلة التوحش الأخيرة أو مرحلة البربرية المبكرة فى التطور الاجتماعى ، وقام بجمع تفاصيل مسهبة ودقيقة عن اللغات والعادات الهندية . وكان اهتمام باول الخاص قد تركز فى تطوير التصنيف المنهجى للهنود - وهو الشىء الذى لم يكن له وجود فى عام ١٨٧٩ - وآمن بأن مثل هذا التصنيف يمكن أن ينهض فقط على اللغات الهندية . ومن ثم فإنه مع مساعديه فى المكتب بدأ فى مهمته الضخمة التى تمثلت فى الجمع والتحليل والتسجيل للغات الهندية وتتبع العلاقات بين المجموعات على أساس اللغة . ولم يكن العمل قد انتهى بعد عند وفاة باول ، لكنه حدد بداية الدراسة السلالية المنهجية للهنود الأمريكيين .

وفى أواخر السبعينيات من القرن الماضى لم يكن هناك أقل من أربع عمليات أساس فى مجال المسح الجيولوجى .

عملية المسح التى قام بها كلارنس كنج للدائرة الجيولوجية الأربعين تحت إشراف وزارة الحربية .

ومسح فيرديناند هايدن تحت إشراف وزارة الداخلية .

ومسح الملازم جورج هويلر تحت إشراف مهندسى الجيش الطبوغرافيين .

ثم مسح باول .

وفى عام ١٨٧٩ ثبت الكونجرس هذه الأنشطة فى «هيئة الولايات المتحدة للمسح الجيولوجى» تحت إدارة كلارنس كنج ، لكنه استقال فى عام ١٨٨١ وخلفه باول فى المنصب ، فأصبح بذلك رئيساً إدارياً لأحد المكاتب العلمية الرئيسية فى حكومة الولايات المتحدة ، واستمر بريق نجاحه عشر سنوات .

وتحت إدارة باول امتد «مكتب المسح الجيولوجى» لكى يشمل نشاطه البلاد كلها ، وارتفعت الميزانية المخصصة له من مائة وستة وخمسين ألفا من الدولارات إلى ما يزيد على نصف مليون دولار ! وهو مبلغ غير عادى بالنسبة لتلك الفترة .

وعلى الرغم من أن همه الأساس كان فى وضع الخرائط الطبوغرافية والجيولوجية للبلاد فقد استقدم لعملية المسح عدداً من علماء الدرجة الأولى من مجالات عدة كمجال علم الحفريات لدراسة تاريخ الحياة على الأرض ، وعلم الدراسات الاجتماعية ؛ كذلك اعتمد رجاله فى عملهم على المشكلات النظرية الأساس مثل : اعتمادهم على المشكلات ذات الأهمية العملية الملحة .

وفى أثناء فترة الثمانينيات صار باول أنجح مدير علمى عرفته الولايات المتحدة . وكان إصراره على اهتماماته ، ونشاطه الجم وطاقته المهولة ،ومهارته السياسية فى التعامل مع الكونجرس ، وأمانته المطلقة – كل هذا جعل من « مكتب المسح » أقوى وكالة علمية فى الحكومة .

وكان « مكتب المسح الجيولوجى » وكالة لجمع المادة العلمية ، وليس صانعاً للسياسة فى هذا المجال . . أما بالنسبة لرجل مثل باول آمن بالتخطيط العقلانى طريقاً للتطور المستقبلى فكان من الصعب عليه أن يفرق بين هذا وذاك ، وخاصة عندما أشار تحليله للمادة التى جمعها إلى الحاجة الملحة لتغيير جذرى فى السياسة الفيدرالية المطبقة على الأراضى . ومن ثم فإنه فى عام ١٨٧٩ نشر باول وثيقة بعنوان « تقرير عن أراضى المنطقة القاحلة فى الولايات المتحدة » عرض فيه نظرية ثورية جديدة للاستيطان فى الغرب . وكانت السياسة الفيدرالية للأراضى السابقة لتلك الفترة قد صممت على أساس تحويل الأراضى العامة إلى ممتلكات خاصة بأسرع ما يمكن وبأكبر قدر من الكفاية .

وفى الأيام الأولى للجمهورية كان من المتوقع أن يصبح بيع الأراضى العامة بمثابة مصدر أساس للدخل الحكومى ، لكن احتياجات المستوطنين المشبعين بالأمل فى المستقبل ، وكفاية المصادر الأخرى للدخل سرعان ما أدت إلى استخدام الأراضى العامة كضمان لعملية الهجرة . وبلغت هذه السياسة الذروة فى التعبير عن نفسها فى قانون تمليك الأراضى العامة الذى صدر عام ١٨٦٢ ، والذى سمح للمهاجر بالحصول على مساحة ربع ميل أو مائة وستين فداناً لمجرد الاستيطان والزراعة . ولكن سواء استخدم كدخل أو كإغراء للاستيطان فإن ذلك أدى إلى تقسيم الأراضى إلى مساحات محددة بحدود يسهل التعرف عليها . وكان المنهج الذى طبق عليها والذى أصبح عالميًا هو منهج مسح الأراضى وتقسيمها إلى مربعات . وطالما أن الخطوط المستقيمة والزوايا القائمة هى أسهل الحدود بالنسبة لأى مساح يقوم برصدها – فإن الأراضى

قسمت إلى مساحات مربعة للبيع أو بوضع اليد ، وبمجرد أن استقر هذا النموذج الاستيطانى فقد أصبح ثابتاً لا يتغير.

وحتى فى يومنا هذا فإن نظام تقسيم الخريطة إلى مربعات واضح عبر الغرب الأوسط كله . لكن هذا النظام مع اختيار مائة وستين فداناً طبقاً للوحدة التى نص عليها قانون تمليك الأراضى - قد أخذ فى اعتباره ظروفاً مناخية معينة وبصفة خاصة السقوط الكافى للأمطار. ولم يلتفت الخط المستقيم المقدس الذى رصده المساح إلى الطبوغرافيا ، لأنه كان من المفروض أن الطبوغرافية غير ذات موضوع ؛ فقد كانت أية مائة وستين فداناً تصلح لأن تكون مزرعة مناسبة ، ولم يكن هناك فى سياسة الأراضى الفيدرالية أى اهتمام بكمية المياه المستخدمة.

وكانت النظرية السائدة هى التى اعتمدت حقوق الملكية على ضفاف المياه والتى بمقتضاها يستطيع أى إنسان استخدام أى قدر من المياه فى ممتلكاته بشرط أن تعود المياه إلى مجراها بمجرد أن يقضى حاجته منها.

وعلى أية حال فإن شرط الكفاية فى سقوط المطر قد حدد بمقياس أعلى نقطة تمتد فى خط مستقيم حتى الغرب على أساس لا يزيد على عشرين بوصة كمعدل سنوى ، لكن فى مساحات كثيرة أخرى كان المعدل أقل من ذلك بكثير. فى مثل هذه الأراضى التى تنخفض فيها الرطوبة تحت المعدل الطبيعى ، ويسود الجفاف - فإن الأرض - كما يؤكد باول - لا تساوى شيئاً إن لم تكن هناك مياه لأغراض الرى.

وكانت إقامة المزارع بهذا الأسلوب القائم على احتياجات الرى بمثابة هجر لنظام المسح الذى يقسم الأراضى إلى مربعات ، وهذا يعنى أن تقسيم الأراضى بدأ على أساس طبوغرافى.

وبالإضافة إلى ذلك فإن رقم المائة والستين فدانا ، أصبح غير عملى فى ظل هذه الظروف الجديدة ، فإذا تم رى هذه الأراضى وفلاحتها جيداً فإن إنتاجيتها ستتضاعف بحيث تتحول المائة والستون فداناً على الأقل إلى ضعف المساحة التى يمكن أن يباشرها إنسان بمفرده. أما إذا استخدمت هذه المساحة لأغراض الرعى فإن المائة والستين فداناً تعد أقل من المعدل بكثير ، وإن مساحة ألفين وخمسمائة وستين فداناً هى التى تكاد تفى بهذه الأغراض.

والأكثر أهمية من هذا كله أن نظرية حقوق الرى بالنسبة للأراضى التى على ضفاف المياه تتحول إلى جواز مرور للاحتكار فى الأراضى القاحلة ، لأن الأرض بدون مياه لا فائدة منها ، ومن يتحكم فى المياه يضع كل الأراضى التالية له تحت رحمته. ومن ثم فقد أكد باول أنه

يجب ربط حق الحصول على المياه بملكية الأرض بحيث يتحول الرجل الذى يحصل على مياه جاره إلى لص ! مثله فى ذلك مثل الذى يسرق أرضه تماماً ! هكذا كان تقرير باول عن الأراضى القاحلة يطالب بمراجعة شاملة لقوانين الأرض والمياه فى الولايات المتحدة حتى تلائم ظروف المناخ فى الغرب .

لكن باول ذهب إلى أبعد من ذلك ، فهو لم يطالب فقط بتغيير فى القوانين ، بل طالب بتغيير فى العادات أيضاً . وكان من الواضح أن عملية رى أية مساحة تحتاج إلى مصادر تتعدى إمكانات الفرد وحده . ومن ثم فقد اقترح باول أن بالإمكان لأى تسعة فلاحين يستقرون على أراض متصلة بعضها ببعض ويمكن ريها - أن ينظموا أنفسهم داخل كيان يحكم نفسه بنفسه فى عملية الرى ، وأن ينهضوا معًا بأعمال الرى الضرورية . وبعد ثلاث سنوات من الرى المنظم للأراضى يستطيعون امتلاك هذه المزارع . وهذه الملكية تنطوى على حقوق الرى .

بهذا اقترح باول انفصالاً تامًّا عن تقاليد الفردية المتطرفة والتحكم الشخصى المطلق فى الملكية ، ونادى كبديل لذلك بالمؤسسات التعاونية المحلية كأساس لأسلوب الاستيطان القائم على التخطيط العقلانى.ولا شك فقد كان التقرير عن الأراضى القاحلة وثيقة مذهلة ، بل الأكثر إثارة للذهول من ذلك أن الخطة قد انتقلت إلى حيز التنفيذ الفعلى بحذافيرها تقريباً .

وكانت الفترة المبكرة فى الثمانينيات من القرن الماضى قد حفلت بسقوط غير عادى للأمطار الغزيرة على سهول الغرب ؛ مما أدى بآلاف المستوطنين إلى الاستقرار فى السهول القاحلة جريا وراء إغراء المطر ، وبسبب جهلهم بدورات الجفاف التى عرفت عن طبيعة المنطقة الغربية ، وللمعتقدات الشائعة التى تؤمن أن فلاحة الأرض سوف تزيد بطريقة ما من سقوط الأمطار فى المنطقة .

وفى عام ١٨٨٦ تخلى عنهم الحظ وعاد الجفاف ! ولمواجهة هذا الانهيار الاقتصادى طالبوا الحكومة باتخاذ إجراء فى هذا الشأن ، وبدأ ممثلوهم النيابيون فى البحث عن عمل شىء ما فى مواجهة هذه الكارثة .

وفى فبراير ١٨٨٨ قدم مشروع قانون يستجوب وزير الداخلية : هل كان من الضرورى مطالبة مصلحة المساحة الجيولوجية لكى تقوم بمسح لمناطق الرى بهدف تحديد الأراضى الصالحة للرى ؟ وأى البقاع التى تصلح لوجود الاحتياطى والتى يمكن أن تشق فيها القنوات ؟ وبالنسبة لباول فقد فتح هذا الاستجواب فجأة الباب لإمكان تنفيذ خطة الأراضى القاحلة

التى كان قد اقترحها منذ عشرات سنوات . وبالفعل أمسك بتلابيب الفرصة . ونتيجة لتأييد باول الحماسى سمح الكونجرس بعملية المسح هذه وفى ٢ من أكتوبر ١٨٨٨ أصدر قانوناً يسحب من البيع كل الأراضى التى يتم ريها من الاحتياطى الذى ستحدده مصلحة المساحة .

وبناء عليه فقد أغلق هذا القانون كل المنطقة الغربية حتى منتصف الخط إلى الجنوب ؛ مما منح باول فرصته الذهبية فى إعادة تصميم شكل الاستيطان الغربى بصفة عامة . وأصبحت خطته للأراضى القاحلة على ما يبدو قابلة للتطبيق ، ليس بالطبع على أساس المجهودات المحلية التى تتعاون من أجل التنفيذ ، ولكن بقيام الحكومة الفيدرالية بواجبها فى إنشاء مشروعات الرى وتنظيم الاستيطان من أجل مصلحة الجميع . وفى الحال أدخل باول تنظيمه فى خضم مشروع رسم الخريطة الطبوغرافية الضرورية لتحديد مناطق الاحتياطى ورصد البقاع التى يمكن ريها .

لكن باول كان طموحا أكثر من الدرجة التى تتيحها له إمكاناته : فقد استدعى تنفيذ خطته إقفال المنطقة الجارى تخطيطها لحين الانتهاء من رسم الخرائط ، وإتمام رصد المواقع والأراضى ، ولم يكن باول مستعداً لاختصار الطريق . وفى الوقت نفسه تراكمت طلبات العودة إلى المنطقة العامة الجارى تصميمها ، وابتدأ صبر الكونجرس فى النفاد . ولم يكن الكونجرس ينوى تنفيذ خطة باول التى قدمها عام ١٨٧٩ ، وكانت قلة من أعضاء الكونجرس هى التى أيدت إغلاق المنطقة كلها لحين انتهاء باول من عملية المسح التى يقوم بها ، بل كان هناك عدد أقل من هذه المجموعة يؤيد توسع وانتشار السلطة الفيدرالية ، وهو ما تضمنته خطة باول .

ولم يكن باول أكثر نجاحاً فى كسب التأييد العام : فقد كانت هناك مصالح أكثر من اللازم فيما يختص بالغرب ، وهى مصالح اعتمدت على الانتشار السكانى الذى لا يتمشى مع المزيد من التدخل فى عملية الاستيطان ، أما فى الشرق فقد أدرك القليلون معنى القضايا التى تضمنتها الخطة .

وعندما ننظر الآن إلى خطة باول نجد كثيراً من العوامل التى كانت فى مصلحتها : لقد نهضت على تقويم واقعى لظروف الزراعة فى الغرب ، وقدمت منهجاً لمعالجة تلك المشكلات على أساس علمى سليم . وحتى من وجهة النظر الفنية فقد كانت خطة عملية ، لكنها من الناحية السياسية لم تكن عملية : لقد تغاضت عن كثير من المعتقدات الأساس فى ثقافة

العصر ، وتصادمت هى والمصالح الاقتصادية والسياسية الرئيسة ، وطالبت بدور للعلم فى صناعة السياسة وتوجيهها ، وهو ما يمكن قبوله اليوم ، أما فى تلك الأيام فلم يسمع أحد بذلك من قبل !

وفى عام ١٨٩٠ ألغى الكونجرس عملية المسح من أجل الرى ، وأعاد فتح المنطقة كلها ، وبعد ذلك بأربع سنوات استقال باول من منصبه كمدير للمساحة الجيولوجية .

وتعد حياة جون ويسلى باول العلمية والعملية من أوجه كثيرة تجسيداً وتكثيفاً للتقاليد العلمية فى أمريكا القرن التاسع عشر : فقد قام بتعليم نفسه أساساً ، وظل أقرب بكثير إلى جامعى المعلومات غير المتخصصين فى تلك الأيام المبكرة منه إلى الأجيال الجديدة من المتخصصين المحترفين الذين تدربوا على المناهج الأكاديمية ، وهى الأجيال التى تلت باول . وكان عمله العلمى الخاص به ينتمى أساساً إلى أسلوب جامعى المعلومات والموظفين الإداريين وذلك بالرغم من بعض الإضافات القيمة إلى النظرية الجيولوجية . وليس هناك مجال للجدل فى أن أعظم خدمة له كانت فى مجال جمع المعلومات والإدارة ، ولا ينطبق هذا فقط على أدائه البارز فى مصلحة المساحة الجيولوجية ، بل كان مكتب دراسة أجناس البشر ضمن الإنجازات التى قام بها . وكثير من العلماء البارزين صنعوا أمجادهم فى المؤسسات التى أنشأها باول وهم يدينون بكثير من نجاحهم له .

لكن حياة باول العلمية والعملية تلقى الأضواء أيضاً على المشكلة الزاحفة إلى مجال الإدارى العلمى : فقد كان يملك المعلومات الضرورية لكى يستشف نتائج السياسة المعاصرة الجارى تطبيقها على الأرض ؛ كما كان لديه الخيال ؛ لكى يبتكر البديل العلمى الذى يمكن إخراجه إلى حيز التنفيذ والذى يعتبره أكثر ملاءمة وموضوعية ، ومع ذلك كان باول مثل كثير من خلفائه مضطرًا إلى استغلال منصبه فى تنفيذ خطته الخاصة .

وقد رأى الدارسون المحدثون الذين يشاركون باول فى قيمه أن صراعه من أجل سياسته الجديدة المتعلقة بالأرض كان بمثابة حرب صليبية خاضها بطل الشعب ضد قوى المصالح الشخصية ، ولم يكن الناس فى عام ١٨٩٠ ينظرون إلى باول تلك النظرة كما يبدو فى فشلهم فى الانضمام إليه والوقوف تحت أعلامه ، كذلك لم يكن من الواضح على الإطلاق أن باول قد نال التأييد الكافى فى الطريق الذى شقه . وكانت مشكلته هى المشكلة التى واجهها نفسها منذ ذلك الوقت كثير من الإداريين العلميين وهى : ما الدور الذى يتحتم على مثل هذا المدير أن

ينهض به فى صناعة السياسة العامة ؟ ما الحد الفاصل بين النصيحة الفنية وصناعة السياسة ؟ وإلى أى مدى يمكن أن يصل العالم الذى يشتغل بالأعمال الحكومية فى دفع عجلة السياسة التى تتضمن أكثر من مجرد اعتبارات فنية ؟ وإذا كان الصراع حول الأراضى القاحلة أحد الأحداث الأولى التى أثارت تلك القضية بأسلوب درامى - فإنه يعد فى ذاته نتيجة للنفوذ الذى مارسه باول فى داخل دوائر الحكومة والعلم والأمة .

ملاحظات :

١ - جون ويسلى باول اكتشاف نهر كولورادو (شيكاغو . ١٩٥٧) ص ٨٣ .

٢ - توماس هاكسلى : التطور والأخلاقيات ومقالات أخرى (نيويورك . بدون تاريخ نشر) ص ٨٣ .



آرثر ب . دادين

شغل آرثر ب . دادين كرسى أستاذية التاريخ فى كلية برين ماور بمدينة برين ماور بولاية بنسلفانيا منذ عام ١٩٦٥ . وكان قد انضم إلى هيئة تدريسها فى عام ١٩٥٠ .

وقد تخرج الأستاذ دادين فى جامعة الولاية بوين فى عام ١٩٤٢ ، وفى عام ١٩٥٠ حصل على درجته فى الدكتوراه من جامعة ميشيجان حيث حصل على زمالة التدريس بها ؛ كما عمل الأستاذ دادين أستاذاً زائراً فى جامعة بنسلفانيا ، وكلية ترينتى ، وكلية هارفارد ، وجامعة برنستون .

وكان قد عمل قبل ذلك باحثاً مشاركاً فى جامعة بنسلفانيا .

وهو ينشر بصفة دائمة فى الدوريات التاريخية ؛ كما أنه مؤلف لأربعة كتب . وقد ظهر فى البرامج التعليمية فى تليفزيون الولايات المتحدة وإسكاندنيفيا .

وفى العام الجامعى ١٩٥٩ - ١٩٦٠ كان رئيساً لجماعة فولبرايت للبحث العلمى فى الدانمارك التى عاد إليها عام ١٩٦٣ تحت رعاية وزارة خارجية الولايات المتحدة .

(١٨) إدوارد بيلامى : **النظر إلى الخلف ٢٠٠٠ – ١٨٨٧**

بقلم : آرثر ب . دادين

إن فكرة اليوتوبيا التى توحى بإمكان خلق عالم أو مجتمع جديد بهيج رائع فى مكان ما قد سحرت لب البشر مراراً وتكراراً . ويتحتم على أى مجتمع جديد أن يبدو إلى حد كبير أكثر جاذبية لأعضائه مما يوحى به واقعهم اليومى ، وذلك مهما كان هذا التصور مغرقاً فى الخيال ، أو مهما كانت ظروف حياتهم العادية .

إن تطلع الرجال والنساء إلى نظام اجتماعى جديد شجاع يتميز بالرحابة والوفرة والصحة والسعادة والأمل ربما يعبر عما يجيش فى صدورهم كمهرب على سبيل المثال من الازدحام والجوع والمعاناة والعقم واليأس : فالحرب أو الاضطرابات الداخلية تقدم الحلول المؤدية إلى وسائل للحياة أكثر سلمية وقائمة على التآلف الاجتماعى والأخوى ، ومن ثم فإنه ليس من المدهش أن الروايات التى تصور اليوتوبيا كاحتمال يمكن أن يحدث كانت من الكتابات الرائجة بسبب البديل المتفائل الذى يقدمه كتابها عن الظروف الكئيبة التى عادة ما تميز الملامح الراهنة للمكان والزمان .

وربما كانت رواية «النظر إلى الخلف ٢٠٠٠ – ١٨٨٧» واحدة من أعظم الروايات اليوتوبية الناجحة ، وربما عن حقٍّ أعظمها على الإطلاق بالنسبة للأمريكيين : إنها رواية ذات أبعاد غير طموح كتبها إدوارد بيلامى (١٨٥٠ – ١٨٩٨)[١] . كان بيلامى كاتباً قضى حياته فى صراع مع المرض المزمن الذى قضى على صحته أو كاد ؛ جاء من المنطقة الصناعية فى

نيوانجلاند الغربية . وعندما نشر هذا الكتاب فى عام ١٨٨٨ أصبح على الفور ظاهرة فى ذاته ، كما أصبح مؤلفه ذائع الصيت بين يوم وليلة .

وعندما ترجم إلى عشرات اللغات انتبه العالم الغربى بسرعة إلى تلك الرواية التى كتبها بيلامى ، فى حين أن الصورة المثالية التى تضمنتها والتى افترضت وجود نظام اجتماعى كامل تم تحقيقه بطرق سلمية من خلال المواكبة العقلانية لعمليات التطور فى التاريخ الإنسانى – هذه الصورة لمست صميم الحركة الإصلاحية فى داخل الولايات المتحدة نفسها . وبالنسبة للنمو الثقافى للشعب الأمريكى فى تاريخه الحديث فإن هذه الرواية تعد وثيقة هامة جديرة بالدراسة وذلك بصرف النظر عن قصورها الفنى الكامن فيها .

لا تعد « النظر إلى الخلف » عملاً عظيماً كتبه مؤلف عظيم ، لكنها نتاج غريب ومخيف لعبقرية خام . ومثل الفن البدائى الحديث بصفة عامة فإن عمل إدوارد بيلامى هذا الذى بلغ أقصى آفاق الشهرة إنتاج شخصى بطبيعته إلى حد كبير .

ويبدو من المؤكد أن أى إنسان يقيم فى جنة أرضية لم يكن ليرغب فى خلق عالم أفضل . والرجل الحساس الذى يجد نفسه فارا فى رعب من بيئته كما فعل بيلامى عندما فر من المظاهر الوحشية المتغلغلة للتصنيع – قد يتخيل بوضوح تام أنه يمكن بطريقة ما أى مجتمع أن يزدهر وقد تحرر من المصاعب وتخلص من المظالم . وبالنسبة لرجل مثل هذا عاش فى أواخر القرن التاسع عشر فإنه كان من المنطقى أن يتوقع أن الآمال التى عقدت على التصنيع ولم تتحقق بعد يمكن أن تتحول فى يوم ما إلى عنصر طيب حقيقى وملموس . وعلى هذا الأساس يمكن بيئة إنسانية جديدة تماماً أن تخرج إلى حيز الوجود ، إنها فى ذاتها مجتمع يوتوبى أكثر بهراً – عندما نتأمله – من تلك التكنولوجيا الجديدة .

وقد نهض إنجاز بيلامى على تصوره الدقيق للكيفية التى يمكن اليوتوبيا الاشتراكية أن تولد منتصرة من باطن أحوال المجتمع الصناعى المتزايدة فى السوء ؛ فمن الواضح أن بيلامى كان يهدف إلى اعتناق الاشتراكية . إن قصته التعليمية البسيطة قدمت المنهج كما يراه ، وبالقدر نفسه قدمت رؤية مستقبلية جذابة لقرائها .

ورواية « النظر إلى الخلف » من وجهة النظر العادية للجدلية الحتمية وبما تتضمنه من المثالب الضخمة للمجتمع الأمريكى عند ختام القرن التاسع عشر وفى عام ١٨٨٧ على وجه الدقة ، فإن هذه المثالب قد تحولت إلى الإنجازات المجيدة فى القرن العشرين عند اقتراب ختامه : أى

بعد مائة وثلاثة عشر عاماً .

وعلى أية حال فإن قراء اليوم سيعلمون مقدماً وبمنتهى الدقة أن القرن العشرين يقدم دوامات رهيبة لا تنتمى إلى سواه ، وسيعلمون تماماً أن اليوتوبيا أصبحت نائية كما كانت تماماً على الرغم من التحقيق التكنولوجى لقدر كبير من حلم بيلامى .

يحدد بيلامى ملامح اليوتوبيا التى يصورها من خلال عدد من الانطلاقات الخادعة إلى المستقبل حتى يصل إلى عام ٢٠٠٠ لكى يكشف لنا عن المستقبل فى تناقضه مع اللحظة الراهنة : أى عام ١٨٨٧ حين يفتتح قصته ، وهو العام الذى يعود إليه من حين لآخر عن طريق العود إلى الماضى (الفلاش باك) . إنه يدعو قراءه لكى يشهدوا معه هذا الأمل البراق المعقود على الوجود الحقيقى فى هذا الكون ؛ ثم يعود بهم لكى ينظروا إلى الخلف من نقطة الامتياز المستقبلية التى اكتسبوها حديثاً ، وذلك على سبيل تذكرتهم بالظروف الكئيبة العصيبة التى تميز حياتهم الفعلية . وفى الوقت نفسه فإنه يدعو الواحد والكل لكى ينضموا إليه فى تمهيد الطريق لقرن التقدم الباهر .

إن جوليان ويست الذى تتجسد فيه أرستقراطية بوسطن العريقة – إنما هو بمثابة الشخصية التى يتم استزراعها فى الرواية لكى يكتب مسترجعاً تجاربه . وفى استعارة مشهورة لبيلامى يقول : «لا أستطيع أن أفعل شيئاً أفضل من مقارنة المجتمع فى ذلك الوقت بعربة غريبة مدهشة حشرت فيها الكتل البشرية وهى تتصارع محاولة الصعود فى إجهاد بالغ على طريق زاخر بالتلال والرمال ! » وعلى قمة هذه العربة المرعبة وبعيداً عن قذارة الحياة وبؤسها تقبع فى أمان طبقات المجتمع التى لا تنتج شيئاً فى حين أنها تتمرغ فى الرفاهية الناتجة عن كدح الرجال والنساء ذوى الحظ الأقل . مثل هذه المواقع الأثيرة كانت مطلب الجميع إلى حد كبير . وكنتيجة لذلك شعروا بأعلى درجات انعدام الأمان . «ومن الطبيعى أنهم اعتبروها نوعاً من الكارثة الرهيبة أن يفقد الإنسان مقعده أو موقعه . وكان إدراكهم لأن هذا يمكن أن يحدث لهم أو لأصدقائهم بمثابة سحابة قاتمة خيمت على سعادة هؤلاء الذين تُقِلُّهم العربة » ، لكن جوليان ويست يسأل فى بلاغة : «هل كانوا يفكرون فقط فى أنفسهم ؟ ألم يحملوا فى قلوبهم أى تعاطف مع شركائهم فى الإنسانية الذين لم تميزهم عنهم سوى ثروتهم ؟» .

ويجيب جوليان ويست عن سؤاله بقوله : «نعم ! لقد عبر مراراً الذين يركبون فوق القمة عن رأفتهم بالذين كتب عليهم أن يجروا العربة ؛ كما كان دأبهم دائماً وخاصة عندما تكون

العربة فى طريقها إلى صعود تل منحدر ! فى مثل هذه الأوقات ترتفع أصوات الركاب مشجعة الكادحين فى شدهم للحبل ، وتحثهم على الصبر وتبث فيهم الآمال بتعويض محتمل فى عالم آخر بدلا من المشاق التى يعانى منها أمثالهم ، فى حين لجأ بعض آخر لشراء المراهم والبلاسم للعاجزين والمصابين ! ».

ويشرح جوليان ويست هذا بقوله : « لقد اتفق على أنه من المؤسف أن تكون العربة بهذه الصعوبة عند جرها ، وكان هناك إحساس بالارتياح العام عندما تغلبوا على المنطقة الوعرة بالطريق بصفة خاصة . لكن هذا الارتياح لم يكن بالطبع عاما بالنسبة للفريق ككل ، فقد كان هناك دائماً خطر ما فى هذه الأماكن الوعرة التى يمكن أن تؤدى إلى انقلاب عام يمكن أن يفقد فيه الجميع مقاعدهم ! »

أما الذى يبدو كما لو كان سادية متعمدة فقد كان فى الواقع الخطأ غير الشخصى الكامن فى نظام الرأسمالية الصناعية والملكية الخاصة . ومن خلال ويست يشرح بيلامى أن ويست قد أدرك :

« أنه فى المقام الأول اعتقد الناس بحزم وصدق أنه لم تكن هناك طريقة أخرى يمكن أن يتحرك بها المجتمع سوى أن الكثيرين عليهم أن يشدوا الحبل فى حين يركب القليلون . ليس هذا فقط بل إن الإصلاحات الراديكالية نفسها كانت ممكنة سواء فى اللحام أو فى العربة أو فى الطريق أو فى توزيع الجهد الشاق . لقد ظلت دائماً هكذا وستبقى على هذه الحال أيضاً . لم يكن هناك مفر من ذلك مع الأسف ، والحكمة تمنعنا من إضاعة عواطفنا وإهدار شفقتنا على ما لا يمكن علاجه . » .

وفى المقام (الثانى) ساد هذيان فريد فى نوعه شارك فيه الذين يقبعون فوق قمة العربة وهو « أنهم لا يشبهون إخوتهم وأخواتهم الذين يشدون الحبل ؛ لأنهم من طينة أفضل ، وبطريقة ما ينتمون إلى نوع أرقى من البشر الذين من العدل أن نتوقع لهم أن يقوم الآخرون بشدهم » طبقاً لكلام ويست الذى يلاحظ بدقة أن « تأثير مثل هذا الخداع على سبيل تخفيف تعاطف الرفاق مع آلام الكتل البشرية وتحويله إلى عاطفة نائية متشحة بأردية الفلسفة والحكمة تأثير واضح » .

وفى الوقت نفسه فإن ذوبان رءوس الأموال الصغيرة والمشروعات الخاصة فى المؤسسات والاحتكارات التى هى أكبر استمر بلا أى عائق . هكذا وصف دكتور ليت التطورات السائدة حتى عام ٢٠٠٠ بصفته مرشداً لويست وهو نفسه يمثل النغمة اليوتوبية المكملة لجوليان ويست .

فلقد اتسعت الفجوة الاجتماعية بلا أمل فى سدها بين القلة المحظوظة والأغلبية المنكودة .

ويسترجع دكتور ليت ذكرياته فيقول : إنه « فى الولايات المتحدة لم يكن هناك بعد بداية الربع الأخير من القرن (التاسع عشر) أية فرصة على الإطلاق للمشروعات الفردية فى أى مجال مهم للصناعة إذا لم تنهض على رأسمال ضخم . وعلى الفور أصبحت عملية التركيز هذه مطلقة . وقد استسلم أصحاب المشروعات الصغيرة بتركهم المجال لتجمعات رأس المال والصناعة الضخمة . ويبدو أنه لم تكن هناك ثمة طريقة أخرى لاستعادة المساواة فى ظل هذه الظروف ، وهى المساواة التى احترمت لمدة طويلة كنموذج لنظام أفضل ساد فى عصر سابق بدون التضحية بالتقدم المادى الذى يتطلبه عصر الحديد والبخار والبرق والقاطرات السريعة .

ولاحظ دكتور ليت - مستمرا فى شرحه التاريخى لجوليان ويست - أن « سجلات تلك الفترة تظهر أن الصرخة ضد تركيز رأس المال كانت عارمة . فقد اعتقد الناس أنه يهدد المجتمع بشكل من الطغيان أكثر فظاعة من أى نوع آخر احتمله من قبل . كان إيمانهم أن المؤسسات العملاقة تعد نير عبودية أكثر انحطاطاً من أية عبودية فرضت على البشر ! إنها ليست عبودية للرجال بل لآلات لا روح فيها وغير قادرة على ممارسة أى دافع سوى الجشع الذى لا يشبع ! » .

أليس هناك مهرب من هذا ؟ مما يثير الدهشة أنه يوجد هذا المهرب . ومما يثير الدهشة أكثر مع تتابع مراحل النمو أن هذا المهرب يتطلب مجرد فهم الدلالة الحقيقية للتطور التاريخى ؛ لكى يتوقف الناس عن الصراع الذى لا جدوى منه ضد نظام التكنولوجيا الآلية واتجاهها الطبيعى صوب الترسيخ الصناعى . وبدلا من الإصرار على إقامة المجتمع على الأنانية الفردية غير المسئولة - لابد من إنشاء كومنولث تعاونى بلا أدنى تسويف .

ويختم دكتور ليت حديثه وشعوره بالانتصار يأخذ بمجامع قلبه فيقول : « أخيراً وفى مرحلة متأخرة - بدرجة تثير الاستغراب - من تاريخ العالم - أدرك الناس الحقيقة الناصعة : أنه لا يوجد عمل طبيعته عامة بالضرورة مثل الصناعة والتجارة اللتين يعتمد عليهما الناس فى معيشتهما ، وأن الوكول بهما إلى الأفراد بصفة شخصية لكى يقوموا على إدارتهما من أجل الربح الخاص - حماقة مشابهة فى النوع لتلك التى أدت إلى تسليم مهام الحكومة السياسية إلى الملوك والنبلاء لإدارتها من أجل أمجادهم الشخصية . وذلك على الرغم من أن احتكار الصناعة والتجارة أضخم وأعتى كثيراً من حكم الملوك والنبلاء ! » .

وما يثير الدهشة أكثر من أى شيء آخر – أن هذا التغيير المذهل استطاع أن يثبت وجوده بدون إراقة ضخمة للدماء أو تقلبات عنيفة ؛ لأن الشعور العام أدرك أن عملية الترسيخ الصناعى ليست سوى مرحلة انتقالية فى تاريخ التطور تجاه نظام سياسى عادل . لقد انتهى عصر الاحتكارات بوضع الميزانية القومية العظمى تحت السيطرة الشعبية . ويقول دكتور ليت على سبيل الاختصار والتركيز : « وفى كلمة واحدة فإن شعب الولايات المتحدة وصل إلى النتيجة التى تشكل سلوكه فى إدارة عمله تماماً ؛ كما حدث منذ مائة عام من قبل عندماحدد سلوك حكومته ، بحيث يقوم الآن بتنظيم أهدافه الصناعية على الأسس التى نظم عليها نفسها أهدافه السياسية من قبل » .

لقد كانت خشونة المجتمع الصناعى مصدراً لعذاب إدوارد بيلامى . فكان يصور العمال والعاطلين بقوله : إن مجرد « منظر أطفال البؤس يشيع الإحساس بأنهم عجائز بؤساء على الرغم من سنهم الغض ! » وكان هذا بالنسبة له دليلا على وجود خطأ عظيم فى مكان ما فى نظام الأشياء ، ولم يكن من الممكن اكتشاف العقلانية أو العدالة فى مجتمع متشعب بهذا الشكل حوله . من هنا كان ابتكاره لعالم مثالى لكى يقدم الإطار الذى يحتوى آماله فى الإصلاح الاجتماعى . ولا تقع اليوتوبيا الخاصة به فى مكان ناء جداً أو فى زمن موغل فى البعد ، بل تقع بأسلوب مغر فى داخل الحدود المعتادة لمدينة بوسطن ، ولا تنطلق إلى المستقبل بأكثر من قرن سوى سنوات قليلة .

وإذا استطاع جيرانه إدراك أبعاد حيرتهم فإنهم يستطيعون تحقيق خلاصهم ، وإذا لم يكن من أجلهم فليكن على الأقل من أجل حفدة حفدتهم أو بالتأكيد من أجل حفدة حفدة حفدتهم !

هكذا يمكن تحقيق أمل اليوتوبيا العظيم بحلول عام ٢٠٠٠ ، فى حين أنه من أجل الحبكة الروائية عند بيلامى فإن بوسطن سيعاد ميلادها كمدينة سماوية فى المستقبل . وقد تم توصيل رسالة بيلامى روائيا من خلال متحدثين اثنين باسمه : جوليان ويست ودكتور ليت : فقد قام جوليان ويست بسرد أسلوب الحياة كما كان فى عام ١٨٨٧ فى حين أخذ دكتور ليت على عاتقه وصف وشرح الأحوال القادمة مع عام ٢٠٠٠ .

ومن خلال الحواديت الرومانسية التى تعد ساذجة ولا طعم لها على الإطلاق حتى بمقاييس العصر الفيكتورى نقابل سيدتين شابتين تشتركان بالصدفة فى اسم واحد : إيديث (إيديث

بارتنيت وإيديث ليت ابنة الدكتور الطيب) ومهمتها أن تجنبا السيد ويست معاناة الاضطراب العارم الذى يهدده نتيجة لنومه غير العادى الذى أدى إلى كارثة ضياع ذاته .

وسيجد قارئ اليوم صعوبة فى قياس أهمية رواية إدوارد بيلامى « النظر إلى الخلف » أو حتى فى شرح السر وراء رواجها فى عصرها . على كل حال فقد ظهرت « النظر إلى الخلف » لمدة خمسين سنة أو أكثر فى القوائم التى جمعها الناشرون والنقاد الأمريكيون للكتب العظيمة التى تعد كتباً لكل العصور ، وأقبل على قراءتها بحماس جيل من المصلحين عقد الأمل على التغيير الاجتماعى بدون انقلابات دموية . مثل هؤلاء القراء لم يختلفوا حول « النظر إلى الخلف » بصفتها مرشداً دقيقا للمستقبل . وكما أدرك الفيلسوف جون ديوى فإنه لم يكن نموذج بيلامى لليوتوبيا ، بل إدانته للرأسمالية هى التى أوحت للمصلحين تصور إمكان أنظمة اجتماعية أفضل قبل تحديد الوسائل الكفيلة بتقديمها . وبالرغم من راديكالية الوسيلة اليوتوبية نفسها فإن « النظر إلى الخلف » تعكس الروح المحافظة الكامنة فى المجتمع الأمريكى الذى بنى لترسيخ وتأكيد قيمه وتقاليده الوطنية المحلية .

بهذا يبرز لنا السر فى شعبية « النظر إلى الخلف » . فلا خليج عظيم لا يمكن عبوره ويفصل البشر الطيبين الذين يعيشون فى يومنا هذا عن خلفائهم القادمين مع الغد . فبين أهالى بوسطن ذوى الأحوال المضطربة فى عام ١٨٨٧ والمواطنين السعداء فى عام ٢٠٠٠ امتد طريق عريض زاخر بالتوجيهات المتفائلة . وقد صنف الأستاذ جون ل . توماس من جامعة براون « النظر إلى الخلف » عن حق كتعبير عن الاتجاه المحافظ فى أمريكا ، فلاحظ « أنها أعادت تأكيد الاعتقاد فى نظرية أمريكية بحتة للتقدم بحيث دعمتها من خلال فلسفة جديدة تستمد مضمونها من استيعاب حقائق الترابط العضوى لوظائف المجتمع وحقائق التاريخ . ...

وعلاوة على ذلك فإن الكتاب يعيد تأكيد أولية الإصلاح الأخلاقى التدريجى طبقاً للأسلوب الأمريكى ، ويساعد فى ربط نظرية الكمال التى نادت بها الكنيسة البروتستانتية الإنجيلية ، قبل الحرب الأهلية بالتطلعات الأخلاقية للتقدميين . وبصفتها نصا أساساً فى إنجيل الحركة الاجتماعية فقد أكدت بأسلوب قوى بدرجة غير عادية المضمون المسيحى للفكر الاجتماعى الأمريكى وبدرجة أكثر خصوصية فكرة الإصلاح كمنهج أخلاقى موجه صوب التغيير والتجديد »

وقد ساعدت رواية بيلامى على خلق إحساس متجدد بالرسالة القومية.أما بالنسبة للقراء

سواء فى خارج أمريكا أو فى داخلها فإن « النظر إلى الخلف » كانت استعادة أخلاقية لرؤيا الأرض الموعودة ، وهى الرؤيا التى تشكلت فى أمريكا من خلال العبودية وحديثاً من خلال مظالم العصر الصناعى . ومثل الأدوية التى روجتها الإعلانات فى عصر بيلامى فإن دواءه وعد بالأمل لكل شيء والخلاص لكل شخص !

وقد ضرب إدوارد بيلامى على أوتار حساسة عند مواطنيه . وبلا شك فإن تصويره لعالم مثالى عكس تطلعاته الخاصة لعالم منظم جيداً وخال من الكدر والألم ، وكما أوضح كاتبو سيرته فقد أراد حياة زاخرة بالأمل والرضا بدلا من السقم والمرض والحقارة واليأس . لكن « النظر إلى الخلف » جسدت أكثر من شطحات مؤلفها الخيالية : فقد ربط بيلامى بين إدراك مواطنيه الأمريكيين للدور الذى قامت به الرأسمالية المتكتلة فى إغلاق أبواب الفرص التى تتيحها لهم ديمقراطيتهم وبين تطلعاتهم لميلاد روحى جديد ، وإصلاح أخلاقى ، وتقدم مادى .

لقد أراد هو وقراؤه الثروة لأنفسهم والوجود اللائق لكل البشر ، لكنهم لم يرغبوا فى هجر أى من قيمهم وتقاليدهم المفضلة الأثيرة فى مجال تحقيق الذات .

أرادوا زيادة وترسيخ تراثهم الثمين فى مجال الحرية والديمقراطية ولم يسمحوا له بالانزواء بعيدا . كانوا فى حاجة إلى تأمين تجديدهم الروحى ضد خطر الهبوط إلى جحيم البربرية الصناعية . وقد تعلق خلاصهم بالآلة أكثر من اعتماده على الصليب ، وأصبح ممكناً لجنتهم أن تولد على الأرض بدلا من السماء ! وهذا المنهج عملى تماماً فى مواكبته للتطور التاريخى والنظام الصناعى . وإذا فشلوا فى استيعاب خطر هروبهم الإرادى من الحرية إلى مذهب شمولى مريح – فإن هذا نتيجة لمرارة ظروفهم الراهنة وإلحاح تطلعاتهم إلى إحياء الآمال وتجديدها .

وقد اتفق بيلامى أساساً مع صيحات النقد الرئيسة فى وجه المجتمع الأمريكى . وأن المشكلة المحورية للعصر كانت اجتماعية أكثر منها سياسية ، وتمثلت خاصيتها الأساس فى الميل المتزايد تجاه عدم المساواة . وشخص هنرى جورج هذه الأعراض بأنها موازية للميل نحو التقدم والفقر . فى حين شخصها هنرى ديمارست لويد – بصفته معاديا للاحتكار وموجهاً أصبع الاتهام تجاه شركة ستاندرد أويل – بأنها الصراع بين الثروة والكومنولث أو الثروة العامة . أما من جهة بيلامى فإننا نعرف من استعارته التى اتخذت من العربة مضمونا لها أن المبدأين المتصارعين اللذين يطفوان على السطح عنده – هما الأرستقراطية والديمقراطية . كل هؤلاء

النقاد اتفقوا مع بيلامى على أن « المرض المزمن » كان كامناً فى الحضارة الأمريكية .

مثل هذه التحليلات بما فيها تحاليل بيلامى اتفقت بأسلوب سطحى مصطنع مع ما يسمى بعمق البصيرة العلمية للماركسيين . وكان التصنيع نفسه بمثابة قوة محفزة للميل الواضح الذى لا يقاوم تجاه تركيز الثروة فى أيدى أصحاب وسائل الإنتاج .

وبدلا من تنظيم مجال السوق بأسلوب صحى فإن المنافسة اشتعلت مثل الحرب المحلية بين عمالقة دنيا المال . ومن ثم فقد نتجت القوة السياسية عن القوة الاقتصادية . وتمكن الرأسماليون من تأجير الحكومات لكى تحمى ملكيتهم وتساندهم فى استغلالهم للعبيد وأجراء الأرض ! كتب بيلامى يقول :

« إن الأغنياء جداً يستطيعون فرض شروطهم على وكلاء أعمالهم أو عملائهم ، وهم يقومون بهذا كقاعدة ؛ لكى يحققوا أرباحاً طائلة » وإذا كان يتحتم على الرأسماليين الكبار أن تكون لديهم السيطرة الكاملة – فإن الديمقراطية الأمريكية عندئذ ستندثر وسيحل محلها طغيان بلوتوقراطى يتمثل فى أصحاب الثروة ذوى الامتيازات !

وقد رفض إدوارد بيلامى وزملاؤه من الفلاسفة الاجتماعيين الحتمية الاقتصادية التى ينادى بها الماركسيون على أى وضع من الأوضاع . وعلى النقيض من الماركسيين فإن بيلامى وجورج ولويد وغيرهم من الذين ينتمون إلى الفكر نفسه لم يستطيعوا قط إلغاء العوامل الأخلاقية على أساس أنها مجرد أوهام بورجوازية . وبالطبع فإن انشغالهم بأخلاقيات الرأسمالية قد أمد فكرهم بتفضيل مسبق للانقلاب ونفحة أخلاقية ملحة لجدلهم . ولم يكن بيلامى ليفضل أية نظرية اشتراكية تهدف إلى إقامة اتحاد صناعات ، وللحصول على عمالة دائمة للجميع فإنه يتحتم تنظيم كل من رأس المال والعمل ، ولا يوجد سوى « الوطنية » – التى يعتبرها نظامه الذى ينادى به – أنها يمكن أن تحقق هذا .

ووطنية بيلامى كما تبرز من « النظر إلى الخلف » ومن أعماله المتتالية تشبه رأسمالية الدولة التعاونية التى تفوق خيال أى أحد أكثر من أى شكل من الأشكال العادية للاشتراكية على الرغم من أنها تشترك فى عدد من المفاهيم الاشتراكية ووصفت عموماً بأنها اشتراكية حتى شيوعية بالمعنى الذى ساد فى فترة ما قبل البلشفية .

وقد اتفق بيلامى مع الاشتراكيين فى أن الصراع الطبقى سينتهى فقط مع تثبيت وسائل الإنتاج وتوزيعها بالدولة : فإذا كانت الدولة تملك فقط القوة السياسية فسوف يطيل هذا من

استسلامها لمصالح المال والاحتكار الخاص ، وفى الوقت نفسه سيحول هذا الطبقة المتوسطة إلى طبقة البروليتاريا فى حين أن الطبقة العاملة ستنجرف إلى حافة الموت جوعاً ! وأصبح بيلامى يؤمن بأن توزيع ثمار العمل لابد أن يتم على قدم المساواة المطلقة وأصبحت المساواة بالنسبة له ضرورة أخلاقية ومثلا أعلى يلهم الأمريكيين ويرشدهم ، وابتعدت كثيراً عن وصف توكفيل الكلاسيكى للحياة فى الولايات المتحدة بصفتها حالة من المساواة المحددة الملموسة .

وتعنى الوطنية عند بيلامى المجتمع الذى يستخلص بمهارة كل الإمكانات ويستفيد بكل الطاقات الكامنة فى كل فرد ولا يكافئ كل إنسان ببساطة طبقاً لاحتياجاته ، ولكن بناء على رغباته . إن الحياة التى يقضيها صاحبها فى الإنتاج الوافر والاستهلاك الكثيرمكفولة فى ظل مبادئ المساواة التى تطبقها الدولة : فتخزين السلع كهدف فى ذاته ليس محتمل الوقوع إطلاقا طالما أن فى إمكان أى شخص أن يحصل دائماً على ما يريده حقيقة بمجرد طلبه من المحال العامة أو المخازن التموينية .

ويؤكد بيلامى أن القومية شكل من العقيدة فى الواقع ، إنها تتطلب من أتباعها الشعور بقداستها . وتنهض الوطنية على القانون الاقتصادى ومبادئ التعاون المسيحية والتعاون يقف فى صف معارض تماماً لمبادئ المنافسة التى يعتبرها بيلامى اسما آخر للحرب الحقيقية ؛ كما تعدى التعاون حدود مبدأ الإخاء بمسافات بعيدة وكان التعاون بالنسبة لبيلامى من الأهمية القصوى بمكان لدرجة أنه إذا حتم الحصول عليه التضحية بالاعتبارات المادية – فإن الوطنى الحقيقى سيبحث عن هذه التضحية قبل أى شيء آخر !

وفى الحقيقة إن رواية إدوارد بيلامى « النظر إلى الخلف » أسطورة دينية !

وتبدو « النظر إلى الخلف » مكونة من قصتين منفصلتين وتقريباً لا علاقة بينهما : معجزة بعث جوليان ويست عام ٢٠٠٠ ، والسرد الذى يقدمه له مرشده الروحى دكتور ليت والذى يدور حول خلق وإدارة فردوس المستقبل . وقد وظف بيلامى أداة الخيال الجامح فى كسب الاعتراف بالحاجة إلى الإصلاح الاجتماعى واستخدم منطقاً معسولاً فى جدله ، ليؤكد إيمانه بأن المسرات المادية والثقافية فى متناول يده ، لكنه فى الوقت نفسه عمل على إعداد قرائه لدراما التحول السيكلوجية كثمن مطلوب للدخول فى أورشليم الجديدة !

ويتكشف لنا جوليان ويست بصفته سجيناً بإرادته فى مجتمع الطبقة العليا الحقيقى فى

بوسطن عام ١٨٨٧ . واتضح منذ البداية أن الأزمة الصناعية والاجتماعية المعاصرة له كانت نتيجة للكبت الأعمى الذى مارسته طبقة جوليان من الأرستقراطيين . وكانت آخر أمسية له قبل استغراقه فى هذيانه الحالم الذى انتقل فى أثنائه إلى المستقبل قد قضاها فى منزل خطيبته حيث أكد رفضه العام للطبقة العاملة . وعند عودته إلى منزله يأوى إلى غرفة نوم تحت سطح الأرض ومغلقة بالشمع ، وذلك على سبيل الهرب من شخصيته المغلقة المنعزلة ومن الأرق الذى يعانى منه ؛ فقد كان جوليان ميتاً من الناحية الروحية والرمزية بحيث قبع داخل مقبرة من صنعه ! ولم يكن هناك خيط يربطه بالحياة سوى وسائل التنويم المغناطيسى وحياته المتوقفة مؤقتاً !

وبعد مائة وثلاثة عشر عاما يستيقظ جوليان ويست ؛ ليكتشف بهاء بوسطن الشجاعة الجديدة عند قدميه ! وتتفاعل رؤيا اليوتوبيا والنشوة التى تثيرها رحابة المدينة بحيث يشعر بحرية أكبر وحافز أقوى من أى وقت مضى ؛ وفى هذيانه يشعر لأول مرة فى حياته بالتعاطف النابع من قلبه تجاه الناس .

وعلى أية حال فإن نشوة الهروب من العبودية سرعان ما تترك مكانها لإحساس متكاثف من الرعب عندما يبدأ جوليان ويست فى إدراك مصيره : فعند انعزاله فى هذا العالم المغترب وجد كيانه يتحلل أمام عينيه إلى ازدواجية مرعبة من الانفصام النفسى . إنه يصيح فى حزن عظيم : « لا كلمات يمكن أن تعبر عن العذاب العقلى الذى تحملته فى المحاولة اليائسة العمياء للاحتفاظ بكيانى فى هباء لا حدود له ! فليس هناك تجربة عقلية من المحتمل أن تقدم شيئاً مثل الإحساس بالقيد الفكرى المطلق كنتيجة لضياع المحور العقلى ؛ إنه نقطة البدء فى مجال الفكر تأتى فى أثناء لحظة انطماس مؤقتة لإدراك الإنسان لشخصيه المميزة » .

هنا يذكرنا بيلامى أن جوليان ويست – فى حقيقته شخصيتان ! وهو ما ينطبق فى الواقع على كل واحد منا : أى هناك ذات تعمل فى الذاكرة وذات أعلى غير شخصية تقف خارج وأعلى التجربة . وتأتى النقطة الرئيسة فى « النظر إلى الخلف » فى قسم بعنوان « عقيدة التضامن حيث يربط بيلامى مشكلة المجتمع بالبحث عن التضامن عبر ممارسة الوجود اللاشخصى . وقد استطاع جوليان ويست أن يقوم بقفزة الوعى تلك من أنانيته السابقة إلى التحرر من ماضيه المذنب اعتماداً على حب ابنة دكتور ليت له : فمن خلال رعايتها الحانية له يتقمص الحالة اللاشخصية بدون إحساس بالإحباط ويستعيد حياته القديمة بهدوء واستقرار . عندئذ يصبح

مستعدًّا لتلقى تعليمه فى التضامن أو « الوطنية » كما هى معروفة فى اليوتوبيا ، ويستوعب نظريات دكتور ليت المهذبة بكل عرفان للجميل ، وتهل ذروة هذا التحول المتحفز عبر أحد الطقوس التى ينقلها المذياع والتى يقرظ فيها الخطيب التحول القادم لكل البشر والذى بدأ بالفعل بالتجديد الذى قدمته الأمة الأمريكية .

ويعود جوليان ويست حاملا نبوءته الألفية إلى بوسطن فى عام ١٨٨٧ فى كابوس لا يحمل فى طياته سوى الهذيان . ويحاول عبثا أن يقنع أصدقائه القدامى بحقيقته اليوتوبية . يقول : « مازلت أحاول جاهداً معهم حتى انهمرت الدموع من عينى وفى حمية الكلام التى اجتاحتنى فقدت القدرة على التعبير من جراء اللهث والنشيج والأنين ! وفى الحال بعد ذلك وجدت نفسى جالساً منتصباً فى سرير فى غرفتى فى بيت دكتور ليت على حين أن شمس الصباح تشرق عبر النوافذ المفتوحة فى عينى » إنها معجزة التحول – أداة بيلامى المفضلة – التى جاءت بالخلاص للخاطئ التائب بإعادته إلى الفردوس مرة أخرى !

ويشرح بيلامى من خلال دكتور ليت فيقول : إن اليوتوبيا يمكن أن تتحقق فى أواخر القرن العشرين مثلما حدث لجوليان ويست ، وذلك عن طريق التحول اعتمادا على تغيير القلب . وطالما أن معظم الأمريكيين قد ظل مغمض العينين مثل جوليان ويست نفسه فإن حضارتهم الصناعية ستستمر فى الانحدار بعنف صوب الانهيار وهى تسحق فى طريقها الأبرياء ! وطالما أن هناك طبقة تستغل أخرى وتتغاضى عن رسالة الإخاء فإن الآلات والاختراعات الجديدة لن تؤدى إلا إلى زيادة حدة مشكلات المجتمع . ولكى يُنقِذ الأمريكيون أنفسهم كان عليهم أن يعتنقوا أولا مبدأ التضامن فقد كان الحقيقة الفريدة التى يمكن أن تقام عليها اليوتوبيا . ويمكن أى فريق صغير من الإنجيليين أن يبرز فى المقدمة لكى يقود المسيرة ؛ فالحقيقة التى يؤمنون بها يمكن أن تتحول إلى نظرية اجتماعية وسوف يؤدى انتصار التضامن إلى جعل كل الأشياء الأخرى من أبسط ما يمكن فيما بعد .

وفى « النظر إلى الخلف » كانت الرؤيا أكثر أهمية بالنسبة لإدوارد بيلامى من الفلسفة الاجتماعية أو من المنهج الذى يمكن أن تتحقق به اليوتوبيا . وكما تطورت الحياة ببطء حتى بلغت وضعها الراهن فسوف تستمر لكى تتسامى إلى أعلى على كل المستويات . وقد تنبأ بيلامى بأن المجتمع الإنسانى سوف ينتقل من الفردية إلى الوعى الاشتراكى . ووراء كل هذا كان يؤمن بأن الجنس البشرى سوف يعود إلى الله فى حين أن « السر الإلهى الكامن فى الجرثومة سيتكشف

تماماً » . وعلى أية حال فإن اليوتوبيا عبارة عن قصر بين السحاب ، لكن بدت « النظر إلى الخلف » للحظة خاطفة من خلال الأطر التى تحيط بالمجتمع الكامل - على هيئة كوخ مريح آمن للبشر العاديين من الرجال والنساء !

ملاحظة

١ - تم نقلها بالنص كما ظهرت لأول مرة مع التغييرات التى تمت فى الطبعة الثانية بالإضافة إلى المقدمة ذات الفكر الثاقب التى كتبها جون ل . توماس ولعل أفضل طبعة لرواية « النظر إلى الخلف » يمكن الحصول عليها هى طبعة مكتبة جون هارفارد التى نشرت فى كيمبردج بماساتشوستس عام ١٩٦٧ .

انظر أيضاً مقالة وولتر تيلر (النظر خلف « النظر إلى الخلف ») فى « عرض الكتب بجريدة النيويورك تايمز » عدد ٣١ من ديسمبر ١٩٦٧ .



ستاو بيرسونز

عمل ستاو بيرسونز معلماً ومؤرخاً . وكان أستاذاً للتاريخ فى جامعة آيوا منذ عام ١٩٥٠ حيث خدم أيضاً كعميد فعلى لكلية الخريجين فى السنة الجامعية ١٩٦٠ - ١٩٦١ .

وقد حصل الأستاذ بيرسونز على درجة الليسانس من جامعة ييل فى عام ١٩٣٦ ثم درجة الدكتوراه من ييل أيضاً عام ١٩٤٠ ؛ كما خدم أيضاً فى كلية جامعة برنستون من عام ١٩٤٠ - ١٩٥٠ .

وعمل أستاذاً زائراً فى دورة أبحاث سالزبورج بالنمسا ، وفى جامعة ستيتسون ، وكلية سان فرانسيسكو ، وجامعة وايومنج ، وجامعة كولورادو .

وكان دكتور بيرسونز زميلا فى هيئة المنح القومية للعلوم الإنسانية ، وأيضاً فى هيئة ميزانية تطوير التعليم .

وهو مؤلف كتاب « العقول الأمريكية » ١٩٥٨ و « العقيدة الحرة » ١٩٤٧ . وقد قام بالإشراف على تحرير خمسة كتب تتناول موضوعات تاريخية .

(١٩) ثورستاين فيبلين : **نظرية طبقة العاطلين بالوراثة**

بقلم : ستاو بيرسونز

كان كتاب « نظرية طبقة العاطلين بالوراثة – دراسة اقتصادية للمؤسسات » الذى نشر فى عام ١٨٩٩ أول كتاب ألفه مدرس غامض للاقتصاد فى جامعة شيكاغو . لم يكن من ذلك النوع من الكتب الذى يؤلف لكسب المكانة الأكاديمية أو الشعور بالاستقرار لمؤلفة الذى لم يحقق فى الواقع هذه الأهداف التقليدية على الإطلاق ، والذى ربما لم يقم لها وزناً . لكن الكتاب مع ذلك يعد تحفة فى نوعه ، وبصفته بعيداً عن القمة المنعزلة فى المجال الفكرى – فإننا نراه فى الحال كجزء من هجوم شامل متصاعد للنقد الاجتماعى الذى سيغير مناهج الدراسة الأمريكية فى القرن العشرين تغييراً جذرياً .

وفى تاريخ الفكر الاقتصادى الأمريكى يشغل ثورستاين فيبلين مكانته بين العدد الهائل من الاقتصاديين والنقاد الاجتماعيين الذين عملوا فى نهاية القرن التاسع عشر بجدية بالغة على هز الأسس التى نهضت عليها النظرية الاقتصادية الكلاسيكية الراسخة .

وقد أصر الاقتصاديون الذين ينتمون إلى المدرسة التاريخية على الدور الإيجابى للدولة فى تشكيل الأوضاع الاقتصادية على أساس من المصلحة العامة . وكانت المدرسة التى تساند قيام المؤسسات قد قدمت دراسات تجريبية للوظائف الفعلية التى تؤديها المؤسسات بدون أى اعتبار لهالة القداسة المحيطة بالنظرية الكلاسيكية : فقد ركز هنرى جورج الانتباه العام بقوة وبفاعلية

على الوجود المستمر المتعارض للفقر وسط المستوى الصاعد للمعيشة . والاشتراكيون سواء كانوا معتنقين لليوتوبيا أو للماركسية كان لهم صدى واسع وسط مجموعات المهاجرين والمصلحين الإنسانيين.وتأثر فيبلين بكل هذه التيارات . وكانت قصة إدوارد بيلامى الرومانسية اليوتوبية « النظر إلى الخلف » التى نشرت قبل ذلك بعقد من الزمن قد أثرت فيه إلى حد بعيد ، وحولت اهتمامه فى الواقع من الفلسفة إلى التنظير الاجتماعى . وكان لمفهومه الخاص لتطور المؤسسات الاجتماعية أوجه شبه عدة بالماركسية لدرجة أنه لمدة سنوات كثيرة تالية تجادل الدارسون حول احتمال أنه من غير المناسب اعتباره ماركسياً !

كان فيبلين منهمكاً أيضاً فى التحول الاجتماعى الذى اجتاح المجتمع الأكاديمى فى عصره : فطوال القرن التاسع عشر كان أساتذة الكليات والجامعات يعتبرونه جزءاً لا يتجزأ من الصفوة الراقية التى حافظت على الثقافة الأرستقراطية التقليدية . وكانت الطبقة الراقية قد مهدت الطريق بأسلوب مناسب مقبول من الجميع لتحالف الدين مع التجارة ، وهو التحالف الذى ساند التعليم العالى فى أمريكا ، لكن كانت هناك طائفة من الدارسين ، الذين يعد فيبلين واحداً منهم قد ولدت فى العقد ١٨٥٤ – ١٨٦٤ ؛ لتتحدى التقاليد الراسخة السائدة وتؤدى دوراً هاماً فى تحطيمها ! فكان منهم ريتشارد ت . إيلى وجون وكومونز وفيبلين فى الاقتصاد ، وجون ديوى فى التعليم والفلسفة ، وإدوارد ا. روس فى الاجتماع ، وج . آلن سميث فى العلوم السياسية ، وكلهم شخصيات أثارت المعارك الفكرية ، ورفضت اتخاذ السمت التقليدى للانعزال الأكاديمى .

وبدأت عملية إعادة صياغة الجامعات لكى تقوم بدورها فى القرن العشرين كمؤسسات أو مرافق للخدمات . وقد شعر الناس بتأثير هؤلاء المصلحين خارج المجتمع الأكاديمى تماماً كما كان بداخله . فتعاملوا والصحفيون وخبراء الإعلام . وغالباً ما نشروا كتاباتهم فى المجلات الشعبية . وكان مزاج فيبلين الساخر المرير قد منعه من المشاركة فى الكثير من هذه الأنشطة ، لكن هذا لم يثبط من عزيمة مجموعة تلاميذه الصغيرة المخلصة ، والذين كان معظمهم من خارج المجتمع الأكاديمى – من التجمع حول أستاذهم للتخفيف من صرامة العزلة الاجتماعية المتزايدة .

ولابد أن « نظرية طبقة العاطلين بالوراثة » كانت كتاباً حرجاً بالنسبة للقراء الذين وقع فى أيديهم ؛ لأنه لم يكن يشبه الأشكال المعتادة من التحليل الاقتصادى . وكان هدف فيبلين النهائى

إبراز أن السلوك الاقتصادى لم يكن خاضعاً للاعتبارات الشخصية المحسوبة بدقة .

وعلى الرغم من أن الناس يملكون غرائز « اقتصادية » ، وخاصة غريزة الصنعة ، فإنهم يملكون أيضاً سلسلة من الغرائز الأنانية غير الاجتماعية ! وقيل : إن السلوك الاقتصادى نتيجة لتفاعل هذه الغرائز مع الحتميات الناتجة عن وجود المؤسسات . وأصبح سلوك طبقة العاطلين بالوراثة نوعاً من السلوك الراسخ المعترف به ، والذى تسانده الهالات المقدسة المحيطة بالتقاليد بهدف إشباع غرائز السيادة والتفوق .

وبالنظر إلى المفهوم الداروينى الشائع فى تلك الفترة للصراع من أجل البقاء – أخذ فيبلين على عاتقه تتبع التطور الاجتماعى لطبقة العاطلين بالوراثة إلى أصولها فى العصور الثقافية المبكرة . وكانت نتيجة هذا عملاً ينتمى إلى مجال الدراسات الأنثروبولوجية أكثر من انتمائه إلى ميدان العلوم الاقتصادية .

وينهض مضمون الكتاب الرئيس على الفكرة التى تنادى بأن طبقة العاطلين بالوراثة كانت نتاجاً للمرحلة الهمجية من الثقافة الإنسانية . وعندما زادت الإنتاجية إلى الدرجة التى أوجدت فائضاً فإن المرحلة المبكرة المسالمة من البربرية المتوحشة تركت مكانها للبربرية التى تحض على السرقة بالإكراه بهيكلها المميز القائم على الملكية الخاصة . وكان امتلاك النساء أول صورة من صور الملكية ، وكانت الفروق البربرية الأساس بين الفراغ والعمل ، وبين الاستغلال والكدح ، وبين الشرف والضعة – ترجع كلها إلى خضوع النساء للرجال ! وبحكم أن « نظرية طبقة العاطلين بالوراثة » صدرت بعد قرن من القلاقل المؤيدة لحقوق المرأة – فقد كانت بمثابة نص جاهز يتناول أصول استغلال النساء !

وكانت طبقة العاطلين بالوراثة هى الطبقة التى تملك والتى تحكم أيضا وبصفته اقتصاديًّا كان فيبلين مهتمًّا بمهامها فى مجالى الحكومة والإدارة أكثر من الأساليب التى تتبعها فى ممارسة قوتها وسوطتها من خلال الاستهلاك المضيع بصورة واضحة لكل من الوقت والسلع .

وبصفته ناقداً كان هدفه تعرية ادعاءات الحق والاستقامة التى يتشبث بها الأغنياء وذلك بإظهارها بعيدة تماماً عن القيام بأية مهمة اقتصادية مفيدة ، وهو ما يتمشى مع ما يدعيه المدافعون عنهم ؛ فقد كان سلوكهم نموذجاً لتشتيت الطاقة وانعدام الجدوى .

وطبقة العاطلين بالوراثة بكل من يسير فى ركابها من خدم ونساء ودارسين وكهنة ومقامرين ورياضيين – تحوّل قدراً ذا دلالة من الإنتاجية فى المجتمع إلى أغراض مضيعة لها ! وكان كتاب

فيبلين دراسة فى علم الأمراض الاجتماعية ، وأظهر كيف أن سلوك طبقة العاطلين بالوراثة أضعف من التعبير البناء عن غريزة حب العمل ؟ وهكذا خنق التقدم المرتقب فى مجالات الإنتاج الذى تدعمه هذه الغريزة الصحية إذا لم يقف فى طريقها ما يعوقها .

ولمدة تزيد عن القرنين استمر علماء الأخلاق الأمريكيون فى التبشير بقدسية العمل وكرامته ، وقد وضع فيبلين نفسه فى خدمة هذه التقاليد عندما رسخ العمل فى الطبيعة البشرية فى هيئة غريزة حب العمل.وإذا كان تاريخ البشرية قد شكل تتابعاً تقدمياً - ويؤمن فيبلين أنه قام بهذه المهمة بأسلوب يتميز بالكفاية - فقد كان ذلك نتيجة للتعبير البناء عن هذه الغريزة فى مجال التعاون الاجتماعى والمستوى المتصاعد للمعيشة . أما داروين ووليم جيمس وآخرون فقد ابتكروا نظريات الغريزة المتمشية مع الروح التى سادت التسعينيات من القرن التاسع عشر ، فى حين أن فيبلين أقام نظريته فى التحول الاجتماعى على التفاعل بين الغرائز والعادات التى رسخها المجتمع .

وفى عمل له ظهر بعد ذلك طور بأسلوب منهجى أفضل مفهوم الغريزة الذى ذكر بطريقة عرضية فى « طبقة العاطلين بالوراثة » وفى الواقع فإن كل المفاهيم التى سادت أعماله كلها قد بدت إرهاصاتها الأولى فى كتابه الأول .

وعلى الرغم من أن فيبلين استمد مفهومه الأنثروبولوجى المتطور من السير إدوارد تيلور ولويس هـ . مورجان ووليم ج . سمر - فإنه ربط الماضى الأنثروبولوجى بالحاضر وهو الإنجاز الذى لم يحققه سمر نفسه . وكان العلماء الأنثروبولوجيون الأوائل قد ربطوا بين المرحلة الثقافية من الحضارة واختراع الكتابة ، وبهذا فصلوا الإنسان المتحضر الحديث عن ماضيه البدائى ببضعة آلاف من السنين . وشاركوا قراءهم فى الافتراضات الراسخة التى تؤكد الانتصار الآمن للحضارة على البدائية . ودرس كل منهم التطور الاجتماعى كما لو كان من خلال حاجز زجاجى فى المتحف ، لكن فيبلين وجد النمو والتطور الكامل للمجتمع الهمجى لطبقة العاطلين بالوراثة فى أوربا الإقطاعية . وهكذا جاء بالهمجية إلى أعتاب القارئ نفسه إذا جاز لنا هذا القول وكانت طبقة العاطلين بالوراثة فى العصر الحديث إحياء همجياً فى ذاتها !

وهناك فقرات كثيرة فى الكتاب يصعب فيها أن نعرف : هل فيبلين يصف استخدامات ماضية أو معاصرة ؟ ونستطيع أن نقرأ عن الممارسة المعتادة التى نعلم فيها فقط عن طريق الملاحظة العرضية أنها مرتبطة تماماً بالمرحلة السابقة للهمجية الشبيهة بالسلمية . وبسبب الحافز

الذى يدفع الطبقات الدنيا إلى منافسة طبقة العاطلين بالوراثة وتحديها – فقد تفاعلت القوى الجامحة لكى تمنح الهمجية استمراراً !

ولقد ضاعف فيبلين من مؤثراته الدرامية بتوظيفه المتعمد للتناقض بين الأسلوب الرزين الهادئ المحترف والتردد القلق المبالغ فيه فى صيغة النمو والتطور الاجتماعى . وكانت المرحلة المبكرة من الوحشية المسالمة بمثابة عصر بناء إلى حد كبير ترسخت فيه أكثر النظم والعادات ضرورة ، لكن ذلك العصر تميز بأنه « النموذج الأول للكائن الشبيه بالإنسان » ، وهو مرحلة ثقافية دمغها فيبلين بأنها « من المحتمل أن تكون دون الإنسانية » . وعلى النقيض الآخر أذعنت المرحلة الأخيرة من همجية الاغتصاب والإكراه لروح تميل إلى الصراع والتقاتل بكل ما يحمله من عدوانية طاغية واستسلام مرعب . وكان إحياء هذه الاتجاهات فى العصر الآخر لطبقة العاطلين بالوراثة قد اختصر إلى حد كبير دورة التطور الاجتماعى واقترب بالإنسان المعاصر المتحضر كثيراً من أجداده الأشباه بالقرود وفى عهد الملك إدوارد الذى تميز بالاستقرار والرتابة لابد أن مثل هذه الأفكار كانت أكثر إثارة للصدمة منها لأى عصر مظلم .

ويأتى الكتاب إلى نهايته عند ملاحظة متفائلة بحذر : فقد أعلن فيبلين أنه يرى فى الطبقة العاملة عودة العادات الصناعية المسالمة والهادفة ، وهى العادات التى يمكن أن تؤدى إلى اندثار مفهوم طبقة العاطلين بالوراثة بكل طفيليتها وقدرتها على الاغتصاب والإكراه . وسيكون هذا تطوراً تلقائياً للنظام الصناعى الناتج عن استعادة الخصائص الوحشية المسالمة التى تميزت بها المرحلة المبكرة من التطور الاجتماعى . ولكن للحظات قصيرة فقط كان فيبلين الساخر بمرارة يترك لخياله العنان لكى يخوض فى مثل هذه الشطحات ! ومع ذلك فإن اللمحات القليلة التى سمح للقارئ أن يراها أظهرت أن تحت هذا الغطاء الخارجى التحليلى غير المتعاطف كان إيمان فيبلين كامناً فى رؤيا إدوارد بيلامى اليوتوبية للمجتمع الصناعى التعاونى .

وبعيداً عن مجرد الممارسة الأكاديمية فى الاقتصاد المنهجى فإن « نظرية طبقة العاطلين بالوراثة » كانت دراسة مركزة ذات أثر عميق على العصور التالية.كانت اهتماماتها الأساس : العمل والفراغ والقوة والكرامة والنزول عن الطبقة الاجتماعية وامتيازاتها ، وهى الاتجاهات التى أصبح الأمريكيون ينشغلون بها الآن أكثر من أى وقت مضى . وربما كان الفراغ مجرد أثر جانبى للقوة ، لكن الفراغ فى التسعينيات من القرن التاسع عشر كان يقضى بأسلوب مكشوف فى التكالب على المظاهر التى لم تكن معروفة حينئذ للأمريكيين . وأصبح من السهل التعرف

على ملوك المال والصناعة وتأكدت شهرتهم على المستوى القومى .

وقد قام المهندسون المعماريون بقيادة ريتشارد موريس هنت وهنرى هوبسون ريتشاردسون ببناء المنازل الضخمة الفاخرة لهم حيث أقام خدمهم ومن يعتمدون عليهم فى معيشتهم ليشاركوا فى الاستهلاك العملى فى مقابل تمجيد قوة أسيادهم !

وكان النمو السريع للمؤسسات المالية والشركات المتحدة التى أذعنت فيها نظم التصنيع والنقل لسيطرة الممولين قد أنذر بتركيز القوة ، وكان مفهوم فيبلين للصراع الأساس بين الإنتاج الصناعى للاستهلاك والعمل الاستثمارى للربح ذا دلالة مباشرة بالنسبة لهذا الموقف . ولابد أن ملاحظاته العرضية المقصودة على الخصائص العامة التى يشترك فيها رجال الأعمال والعاطلون بالوراثة قد أشاعت السرور فى نفوس كل القراء الذين يشاركون فى الرفض العام للأغنياء .

ولم يعد الجيل الجديد من الدارسين الذين كان فيبلين واحداً منهم يشعر بالتحفظات والقيود التى فرضتها تقاليد الطبقة الراقية على القدرات النقدية : فحتى قبل تخرجه فى كلية كارلتون رفض فيبلين بكل احتقار أسلوب الطبقة الأرستقراطية باعتباره النموذج الأول لاستعراض الامتيازات التى لا ينتج عنها سوى الضياع الواضح لكل ذى عينين !

وفى جامعة شيكاغو حيث درس الباحثون كتابه كان الرئيس وليم رينى هاربر يتأمل بدون ارتياح الفروق بين رجل أعمال عملاق يملك القوة كلها مثل جون د . روكفلر وقدرة قلقة لا تجد متنفساً لها وتكاد ترفض استكانة هاربر وعدم إقباله على خوض المخاطر : فى ظل مثل هذه الظروف شعر الدارسون ذوو الحساسية بأنهم نوع من التجميل الزخرفى ؛ كما وصفهم فيبلين فى فصله الختامى . وكمثل مهرج البلاط التقليدى الذى يضطر إلى تغليف نصيحته الحكيمة مستغلاً إحدى نزوات الملك — أطلق فيبلين قذيفته على روكفلر على هيئة دراسة أنثروبولوجية !

وعلى الرغم من أن تحليل فيبلين لطبقة العاطلين بالوراثة ودوافعها قد يبدو مقنعاً لأول وهلة فإنه ترك بصورة مؤكدة بعض القضايا التى لم تحسم ، فقد قال إن طبقة العاطلين بالوراثة « لم تكن بمعنى الكلمة جزءاً عضوياً من المجتمع الصناعى » ؛ فلم تتعرض لحالات الطوارئ التى تجتاح الحياة الصناعية والتى يمكن أن تضطرها إلى أقلمة نفسها للاحتياجات والظروف الملحة . وهذا يفسر أسلوبها المحافظ وخاصة أن أسلوبها هذا للاستمرار فى الحياة قد عفا عليه الزمن ؛ لأنه مازال يحمل بصمات ما قبل العصر الصناعى . ولكن على سبيل التحديد والتعريف فإن طبقة العاطلين بالوراثة هى الطبقة التى تملك وتدير ! .

هنا يكمن التناقض الأساس عند فيبلين فهو يطلب من قرائه الإيمان بأن المؤسسات الصناعية دخلت فى مواجهة مع الطبقة المالكة والمديرة التى قامت بدور سلبى طفيلى محض ، الطبقة التى تعتبر التجديد شيئاً غثاً مستهجناً ، والأسلوب المحافظ هو وجهة النظر (الوحيدة) الجديرة بالاحترام .

وماذا عن مصدر التجديد التكنولوجى والنمو الصناعى ؟ لا يخبرنا فيبلين بشىء على الإطلاق.! . ويبدو أنه اعتبر التطور الصناعى عملية غير شخصية لا يحتاج فيها الحافز والقرار إلى الخروج عن حدود الإشارة العابرة إلى غريزة حب العمل الغامضة . ويكفى أن نعرف أن طبقة العاطلين بالوراثة قد استغلت العملية الصناعية لمتعتها الخاصة . وكان انهماك فيبلين فى قضية الفراغ لدرجة أن صرف نظره عن قضية الإدارة قد نتج عنه تفريقه الشهير بين العمل والصناعة :

فالعمل بصفته المجال المناسب لطبقة العاطلين بالوراثة كان مسألة استغلال وتمويه وخداع . ومن ناحية أخرى فإن الصناعة كانت الاهتمام الصحى المنصب على الإنتاج من أجل الفائدة والخدمة للآخرين . وما فعله فيبلين عزل جيل بأكمله من مؤرخى اتجاهات العمل ، وهم الذين حاولوا من ثم تكوين جبهة متحدة فيما بينهم .

وقد وضح انشغال فيبلين بهذه المشكلة من تعريفه غير الثابت لطبقة العاطلين بالوراثة الذى اعتمد فيه على ملابسات اللحظة الراهنة : فى بعض الأحيان نجدها الطبقة الحاكمة ، وفى أحيان أخرى نجدها الطبقة الطفيلية للعاطلين بالوراثة ، ولكى يسد الفجوة فقد شرح مفهومه للفراغ بأنه غالباً ما يأخذ صورة الاستهلاك المبذر الذى تمارسه الطبقة بأسلوب عملى من خلال المتمسحين بها الذين يتشرفون بهذه المهمة نيابة عن الشخصيات البارزة المرموقة التى لا يسمح لها وقتها بالقيام بها : فالزوجات يقمن بها عندما يكون الأزواج مشغولين فى مباشرة أعمالهم فى البيوت المالية ، أو على نطاق أوسع عندما يستمر الأساتذة فى جامعة شيكاغو فى مطارداتهم الملحة سعياً وراء مجد وشرف أعظم من روكفلر .

وعلى أية حال فإن الحقيقة التى تؤكد أن تطور المؤسسات الاقتصادية ينطلق إلى ما وراء الحد الذى تتمثل عنده أهمية سلوك طبقة العاطلين بالوراثة وأفكارها فى المجتمع الأمريكى - هذه الحقيقة أكدها فيبلين بهدف دفع قرائه إلى الإيمان بها .

وفى القرن العشرين تغيرت الدلالة الاجتماعية للفراغ بحكم أن الطبقة العاملة تمكنت من

الحصول على قسط كبير منه . فى حين أنه من المؤكد حقيقة أن هذا الفراغ المكتسب حديثاً غالباً ما تم استهلاكه المبذر بأسلوب خشن صريح من الممكن أنه كان يرضى فيبلين . ومع ذلك فإن مضمون نظريته مقيد بمحاولته إظهار أن الفراغ والعمل لا يزالان يمثلان غريزتين متعارضتين ! وبما أن الفراغ قد أصبح أكثر سهولة فى الحصول عليه - فإن قيمته الشرفية كدليل على الامتياز سرعان ما تلاشت.وقد أدرك فيبلين هذا أيضاً واقترح أنه كلما أصبحت المظاهر الفجة للفراغ أكثر شيوعا - فإنه لابد من تنمية الأشكال الوقور والمهذبة لقضاء هذا الفراغ ، وهى الأشكال التى عرفت عن الطبقة الراقية ، لكن هذه الطبقة عانت بالطبع من مصير التشتت والضمور الذى عانى منه الفراغ نفسه .

وعندما نلتفت إلى العلاقة بين الفراغ والقوة فإن معالجة فيبلين لها تبدو رهين زمنها بالقدر نفسه . فعندما كتب نظريته فى عام ١٨٩٩ كان بروز الأغنياء والأقوياء من الدلائل التى لا تقبل الشك على قدرتهم على الاستهلاك المبذر ، لذلك زادت كتابته من حدة وتركيز جيل بأكمله من النقد الاجتماعى ، لكن الضرائب التصاعدية والضغوط الاقتصادية التى نتجت عن الحرب والكساد أدت بدورها إلى المساواة الثورية فى الأوجه المعتادة للإنفاق . قد تكون الثروة والقوة مركزتين فى حيز ضيق كما كانتا دائماً ، لكن استعراضهما على هيئة استهلاك مبذر مضيع قد انجرف مع التبذير العام للمجتمع الذى يضع الاستهلاك العام لكل أفراده هدفاً له .

وربما بدت نظريات فيبلين فى الخصائص الوراثية والفوارق العرقية متمشية مع روح عصره ، لكنها منذ انتهاء القرن أصبحت ذات قيمة مشكوك فيها حتى الآن . وقد أعلن أن طبقة العاطلين بالوراثة تتكون أساساً من القادمين من شمالى أوربا وخاصة من إسكندنيفيا وهم (النورديون) الذين يتميزون بالرأس الطويل والبشرة الشقراء ، والذين ترسخت سيادتهم وسطوتهم فى أثناء مرحلة الاغتصاب البربرى وقيل : إن خصائص الطبقة العدوانية الطاغية هى التى حافظت عليها من خلال الوراثة ، كما كانت الحال مع الاتجاه الشائع الذى يربط الإذعان لخدمة الآخرين بالطبقة المستعبدة التى يرى أنها تتكون بصفة عامة من أجناس الألب والبحر الأبيض المتوسط .

وعلى أية حال فإنه على الرغم من أن فيبلين قد جعل المرحلة الأخيرة من البربرية الشبيهة بالسلمية تمتد لتصل إلى العصور الحديثة فإنه كان من المستحيل بالنسبة له أن يثبت تاريخياً وجود الاستمرار السلالى لطبقة العاطلين بالوراثة الأمريكية ، وهو ما تتطلبه نظريته . لقد كان

مضطراً إلى الاعتراف بأن تكوين طبقة العاطلين بالوراثة الأمريكية حديث جداً وأن أعضاءها جاءوا بنسب ضخمة من قواعد الطبقة التى هى أقل من الوسطى . إذن ما العملية الميكانيكية التى اتبعتها لكى ترث الاتجاهات والأفكار المناسبة لطبقة العاطلين بالوراثة فى حين أن خصائصها الوراثية كانت تنتمى إلى طبقة الحرفيين المستعبدة ؟ كل ما استطاع فيبلين أن يقوله هو أن تحديها للخصائص الوراثية لطبقة العاطلين بالوراثة كان مسألة «تقليد لحماية نفسها» وهذا تفسير ضعيف غير مقنع . لقد سبق له أن ربط خصائص الاستيطان الأمريكى الاستعمارى بالأوربيين . هكذا استطاعوا أن يتجنبوا قسوة وصرامة النظام الصناعى القادم كنوع من العودة إلى البربرية أو الهمجية على نطاق القارة كلها . ومن ثم فقد ضاعف من حدة التناقض أن التكوين الاجتماعى لطبقة العاطلين بالوراثة الأمريكية أثبت أنه غير ثابت أو مستقر ولم تستطع نظرية فيبلين فى الوراثة العرقية أن تصمد فى مواجهة محك الحقائق . ويشك المرء فى أنها استطاعت تجنب النقد العنيف والهجوم القاسى إلى حد كبير ؛ لأنه قلب وضعها رأساً على عقب ، لكى يبرر إسقاطاته الكئيبة على الجنس النوردى الشمالى الذى هو نفسه نموذجٌ رائعٌ له ولو أنه خاطر بالتنبؤ باندثار الجنس الأسود على سبيل المثال لكان قد أوقع نفسه فى فضيحة تمتد أبعادها لتشمل القارة كلها !

وفى الواقع لم تكن «نظرية طبقة العاطلين بالوراثة» عملاً أكاديمياً بالدرجة الأولى ، بل كانت عملاً فنياً ؛ لم تكن دراسة موضوعية لكيان اجتماعى ، بل كانت تصويراً لنمط اجتماعى ، تصويراً يتغلغل إلى أعماق الشعور من خلال بنائه الذى أقيم بخبث وذكاء ! وكناقد مغترب لمجتمعه فإن فيبلين ألقى بكل ثقله على الوتر العاطفى فى تحليله لأساليب «ملوك الصناعة» السائدة ، الذين يتشرف كثير من الذين ينتمون إلى معسكرهم بقضاء أيامهم فى القيام بالمهام الشاقة الثقيلة لطبقة العاطلين بالوراثة . وكانت اعتراضات المؤلف التهكمية المتكررة على الحياد الأكاديمى قد أكدت هذه المؤثرات . إن أسلوب الإطناب المتأمل الذى يجمع بين التهكم والروح الملحمية ، والذى يسيطر على الكتاب كله – هذا الأسلوب يدعو القارئ إلى مشاركة المؤلف فى احتقاره المتواضع لمقدسات الطبقة المهذبة التى تتقنع بها الحقائق العارية للقوة والامتياز .

وعندما نجد أن المسار الكلى للتطور الاجتماعى يتأرجح داخل قوس واسعة بين «العبودية والخدمة» وبين «التضييع والتبذير» – فمن يستطيع التغاضى عن إدانة ممارسات طبقة العاطلين

بالوراثة التى تقدس التبذير حباً فى المظاهر وتحتقر العمل على أنه مجرد مجهود يقوم به الخدم والعبيد ؟

وعلى أية حال فإنه بصفة عامة كانت هذه الوسائل والأساليب قد استخدمت بتركيز شديد من أجل إحداث الأثر المستمر الذى قصده فيبلين . وفى حين أن كتابه حقق حداً من الشهرة ربما يكون مثار دهشته هو شخصياً عن حق فقد ظل رهين الفترة التى كتب فيها . فتذكّرنا وجهته ذات الزخارف الغنية المنازل الضخمة الفخمة التى بنيت فى تلك الفترة لطبقة العاطلين بالوراثة فى أمريكا وقد عانى كلاهما من الزمن الذى عفا عليهما نتيجة للظروف الاجتماعية المتغيرة .

معالم الثقافة الأمريكية



إيفريت س . لى

دكتور إيفريت س . لى هو رئيس قسم الدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية فى جامعة ماساتشوستس حيث عمل هناك منذ عام ١٩٦٦ . وقبل ذلك عمل فى كلية جامعة بنسلفانيا حيث تمت ترقيته من درجة مدرس إلى أستاذ فى الفترة ١٩٥٢ – ١٩٦٦

وكان مديراً للمعمل السكانى التابع لجامعة بنسلفانيا فى الفترة ١٩٦٣ – ١٩٦٦ .

ومن بين درجاته الأكاديمية الشرفية تعيينه زميلاً فى كلية هاريسون – جامعة بنسلفانيا ، وزميلاً فى مجلس أبحاث العلوم الاجتماعية .

وهو الرئيس المنتخب للاتحاد السكانى فى أمريكا ، كما أنه رئيس قسم فيلادلفيا فى الاتحاد الإحصائى الأمريكى .

ويحتفظ بعضوية عدد آخر من التنظيمات المهنية ؛ كما يوالى المجلات المهنية بدراساته المنتظمة ، وهذا ينطبق أيضاً على مجهوداته فى مجال الكتب الأكاديمية التى تجمع أبحاثاً لكتّاب كثيرين فى الميدان الاجتماعى والأنثروبولوجى . .

(٢٠) و . إ . ب . دى بوا : أروح السود

بقلم : إيفريت س . لى

من الصعب أن يفى المرء و . إ . ب . دى بوا حقه : لقد كان رجلاً زاخراً بالموهبة والعاطفة والحب العميق للإنسانية والإصرار المرير على مبادئه . وبسبب عنجهيته وانعدام صبره أدان كل الذين لم يتفقوا معه ، وغالباً ما حاكم أصدقاءه أكثر مما فعل مع أعدائه ! وبرغم أنه كان باحثاً أكاديمياً رزيناً فى مطلع حياته فإنه أصبح يؤمن بقيمة الدعاية التى وضعها فى مرتبة أعلى من الدراسة الأكاديمية ، وملأ صفحات عدة بالكلمات الجارحة والمبالغات المفروغ منها ! ومع ذلك فقد كان واحداً من عظماء عصره ، وأحد قلة من الزعماء البارزين للزنوج . ألف كتاباً بعنوان « أرواح السود »[1] استطاع أن يحتل مكانة مرموقة بين كتب قليلة كانت بمثابة مؤشر إلى نقطة التحول فى الحركة الاجتماعية .

وقد اعترف الجميع بهذه المكانة منذ البداية لدرجة أن مراقباً متفحصاً مثل جيمس ويلدون جونسون – الكاتب الزنجي والموسيقى والدبلوماسى – وصفه بأن له « تأثيراً متعاظماً على خارج وداخل الجنس الزنجى أكثر من أى كتاب آخر نشر فى هذه البلاد منذ « كوخ العم توم ! »[2] لقد كرموه وبجلوه على أنه « الإنجيل السياسى » للزنوج المتعلمين ، فى حين بزغ نجم دى بوا على أنه « المسيح السياسى الذى طال انتظاره ! »[3] ومنذ أن ظهر كتاب « أرواح السود » لأول مرة فى ربيع ١٩٠٣ وطبعاته تتوالى حتى بلغت أكثر من عشرين طبعة ومازالت

تنشر حتى الآن . ولم يستطع أى كتاب آخر ألفه زنجى أن يحدث مثل هذا التأثير على أمريكا مثلما فعل هذا الكتاب !

وإنه لمن المثير للاستغراب أن دى بوا لا يلقى إليه التفاتاً كبيراً فى سيرته الذاتية التى كتبها بعنوان « غسق الفجر »[٤] والتى يسجل فيها ببساطة أنه بعد أربعين عاماً من تأليف كتابه مازال يشعر بالرضا ؛ لأن جمهور القراء لايزال يقبل على شرائه مما يثلج صدره . وفى السيرة الذاتية نفسها يوضح أن الكتاب المفضل بين الكتب التى ألفها هو « الأميرة السمراء »[٥] وهو رواية جافة زاخرة بالافتعال وتقرأ الآن فقط لمجرد أن دى بوا هو مؤلفها . كما يوضح أيضاً أن من أفضل الإنجازات التى قام بها كانت كتابة سيرة جون براون[٦] المناهض للرق والذى كان بالنسبة لدى بوا شهيد معدية هاربر . ولم تكن السيرة أكثر من اقتباس مقتطفات من كتّاب آخرين أضاف إليها دى بوا تفسيراً غريباً ومتحيزاً ، لذلك كان الهجوم عليه وإدانته بمثابة إحقاق للحق ؛ وفى السنوات السبع الأولى بعد نشره لم يوزع سوى سمائة وخمس وستين نسخة . وقد علل دى بوا ذلك بالشر الذى أضمره له الكتّاب الذين تعرضوا له بالكتابة فى الصحف والمجلات مما دفعه إلى الخروج عن الأصول المرعية فى مهاجمتهم فى عقر دارهم . وبحكم سيطرتهم على الصحافة الأكاديمية فقد منعوا عنه أية فرصة للرد عليهم[٧] !

وعلى أية حال فإن الكتّاب نادراً ما يكونون أفضل الحكام على أعمالهم ، ويستطيع هجوم على كتاب سيئ أن يشعل ذلك النوع من الدفاع غير النقدى الذى لا يزيد فى قدره عن عملية تقويم يقوم بها طفل أهوج قاصر ! وكان دى بوا - أكثر من أى أحد آخر - عاجزاً عن الاعتراف بالنقص سواء فى شخصه أو فى عمله ! كان من ذلك النوع من الرجال الذين كتب عليهم أن يقفوا بمفردهم منعزلين ! كان عليه أن يقود لأنه لم يستطع أن ينقاد لأحد ! فقد تعادل تضخم ذاته واحتقاره للبشر العاديين وبسبب انهماكه فى ذاته ووقوعه أسيراً لقضية الأعراق والأجناس - فقد سمح للملاحظات المستمدة من سيرته الذاتية أن تدس بأنفها فى عمله فى أبعد الأماكن توقعاً لهذا ! بل إنه وقع فى الخلط بين الملاحظات الحادة والمهاترات التى لا تعرف لنفسها حدوداً ! كان بطلاً بالنسبة للآلاف لكن بدون تلميذ واحد ؛ حقق نجاحاً باهراً وفشلاً مذهلاً فى الوقت نفسه ولم يميز بوضوح بين هذا وذاك !

وكان عمل دى بوا إلى حد كبير امتداداً لشخصيته بحيث تتحتم علينا دراسة الرجل وعصره

لكى نفهم عمله : فقد ولد بعد ثلاث سنوات فقط من انتهاء الحرب الأهلية ، ولم يمت إلا فى عام ١٩٦٣ : أى بعد ذلك بمائة عام تقريباً. وظهر أول كتاب له عندما كان فى الثامنة والعشرين من عمره ، ولم يتوقف عن الكتابة حتى وفاته أى بعد ذلك بثلثى قرن . ويمكن لعناوين الكتب التى ألفت عنه أن تملأ صفحات كثيرة ، فقد كان محرراً ومؤرخاً ؛ كما كان عالم اجتماع وكاتب مقال وروائيًا وشاعراً . وكانت أعماله المبكرة دقيقة للغاية وأكاديمية بمعنى الكلمة ، لكنه فى منتصف حياته أصبح مهملاً فيما يتعلق بالحقائق ، بل تجاهلها أحياناً ، ولوى عنقها أحياناً أخرى لكى تناسب غرضه .

ويأتى كتاب « أرواح السود » قريباً من المرحلة الانتقالية ، فقد كتبه بدقة ووضوح . هنا لا يصبح الإقحام العرضى للرمزية غير المحكمة وللتظاهر بالفكر العميق بدون جاذبية وسحر ! ومن وجهة النظر الأدبية فإن كل شىء عمله دى بوا قبل ذلك كان مجرد مقدمة ، وما كتبه بعد ذلك يضيف قليلاً إلى شهرته كباحث أكاديمى أو ككاتب على الرغم من أنها أضافت كثيراً إلى مكانته كزعيم مناهض للتفرقة العنصرية .

ولد دى بوا فى بارنجتون العظمى فى ماساتشوستس ، وهى مدينة صغيرة على تلال نيو إنجلاند حيث الرياح الداكنة العاتية تهب بين الهوساك والتاجكانيك إلى البحر »[٨] كان مولداً : فمن ناحية الأب كان سليل عائلة فرنسية بروتستانتية فى حين كانت أمه عبداً لأبيه وعشيقته المولدة فى الوقت نفسه ! ومن ناحية أخرى فقد اختلطت دماؤه لدرجة أن دى بوا ولد « وفيضان من الدم الزنجى يجرى فى عروقه ، ومجرى آخر فرنسى مع جزء هولندى ، لكنْ حمداً لله ، لم يكن عنده أى دم أنجلو – ساكسونى ! »[٩] .

وقد اعتبر بعض أقاربه – من البيض وترعرع أبناؤهم وهم يجهلون تماماً أصولهم السوداء ! عاش مع أمه فى منزل أبيه منذ أن هجرهما لكى يجرب حظه كحلاق وكواعظ فى المدن النائية إلى أن اختفى نهائيا بعد ذلك .

وفى بارنجتون العظمى بلغ التحيز العنصرى أدنى درجة له ، ولم يصبح دى بوا واعياً تماماً بالفجوة بين الأجناس حتى رفضت فتاة قدمت حديثاً إلى المدينة أن تأخذ دعوة دى بوا لزيارته على سبيل مصادقتها ! وهى الدعوة التى قبلتها من شبان آخرين فى المدينة . منذ ذلك الوقت أدرك أنه «كان مختلفاً عن الآخرين ، ربما مثلهم فى القلب والحياة والشوق ، لكنه منبوذ من عالمهم بحجاب شاسع ! »[١٠] وكان إدراكه لهذا الحجاب قد حرك فى دى بوا أعمق

العواطف بقية حياته ، لكنه يعلن : « لم يكن لدىّ عندئذ أية رغبة فى تمزيق هذا الحجاب وأن أزحف خلاله ، فقد تخطيته فى احتقار عظيم ، وارتفعت فوقه فى منطقة من السماء الزرقاء والظلال الهائمة العظيمة ! كانت السماء أكثر زرقة عندما تفوقت على أقرانى فى وقت الامتحان ، أو هزمتهم فى سباق الأقدام ، أو حتى عندما ضربت رءوسهم الدموية ! »(١١)

وكان دى بوا موفقاً فى المدرسة العليا وشجعه المدير على إعداد نفسه للكلية وكان يهدف إلى الالتحاق بهارفارد ، لكن أهالى بلدته جمعوا له المال الذى يكفى إرساله إلى فيسك حيث وجد نفسه لأول مرة فى عالم ملون التى فيه وفتيات سوداوات جميلات . وقد عاد مراراً إلى العزف على نغمة الجمال الأسود وفى « غسق الفجر » لاحظ أنه لا يمكن أن يكون هناك جدل حول تفوق ألوان البرونز والماهوجنى والبن والذهب على البمبى والرمادى والرخامى فى ميدان الجمال والجاذبية » .

وأضاف أن الشَّعر مسألة ذوق ، لكنه فضل « النوع المتجعد الذى يتماوج غالباً بلون أسود أو بنى أو ذهبى براق »(١٢) وكره « الملامح المستقيمة ؛ فالإبر وشفرات الحلاقة ربما تكون حادة لكنها لا يمكن أن تكون جميلة » . واختار بصفته « ابناً » للشفق والليل – الشَّعر المتجعد بشدة ، والعيون السوداء ، والملامح المملوءة المثيرة لمباهج الحس والروح ، ولمحات التواضع والدهشة التى تسيل مع ضوء القمر .

أضف إلى هذا الأصوات التى تحتضنك بدلاً من الأصوات الخشنة ، والنظرات التى تجذبك بدلاً من أن تنفرك ، والحركة الوئيدة الزاخرة بالمنحنيات التى تحل محل الخطوات الأنجلو سكسونية الصارمة : من هذا تستطيع أن تدرك مثلى الأعلى »(١٣) .

تخرج فى فيسك ثم التحق بهارفارد حيث كرر منهج التعليم المتوسط والعالى وبعد ذلك حصل على منحة للزمالة تؤهله لدراسة التخرج . فى هارفارد درس مع وليم جيمس وقرأ كانط مع جورج سانتيانا . وقد نصحه جيمس أن ينأى عن الفلسفة ، لكن ألبرت باشنل هارت أخذه إلى مجموعة أبحاث التاريخ . وأسلم قياده لهارت فى محاولة لفهم الحاضر من خلال دراسة المؤسسات وتطورها ، فقام بفحص القوانين البرلمانية ، وسجلات الكونجرس ، والمستندات التنفيذية ، والسجلات المعاصرة التى تتضمن مسألة تجارة العبيد فى أفريقيا . وقاده هذا فى حينه إلى رسالته للدكتوراه : « توقف شراء العبيد الأفريقيين للولايات المتحدة الأمريكية ١٦٣٨ – ١٨٧٠ » والتى نشرت كأول كتاب فى سلسلة هارفارد التاريخية .(١٤) وإذا كان هذا

الكتاب قد صدر عام ١٨٩٦ فقد أعيد طبعه فى عام ١٩٦٥ ، إنه عمل دقيق متقن ، ويثير الإعجاب تماماً !

وفى نهاية السنة الثانية لدراسته للتخرج ألح دى بوا على مؤسسة سالتر لكى تسمح بتمويله على أساس أن يكون جزءٌ من التمويل بصفة منحة والجزء الآخر بصفة قرض ، وذلك للدراسة فى ألمانيا . وبالفعل وصل إلى هولندا التى وصفها بأنها «بركة طينية نظيفة ومنسقة تماماً عند ملتقى اللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية ! »(١٥) وفى أوربا تعلم شيئاً عن الجمال والرشاقة ، وأصبح ملماً بسيمفونيات بيتهوفن وألوان تيسيان ، واستطاع مغازلة الفتيات البيضاوات . وشعر تجاه إحداهن بضرورة تحذيرها من الصعاب التى ستقابلها إذا تزوجته ، وأخذها إلى أمريكا !

فى جامعة برلين انضم إلى دورات الأبحاث التى أدارها جوستاف شمولر وأودولف فاجنر ، والتى حصل منها على شهادات تقدير للعمل الذى أنجزه . ودرس أيضاً مع هيتريش تريتشكه وسمعه يصرخ ويرعد بقوله : «المولدون ينتمون إلى جنس أدنى ! »(١٦) .

وفى نهاية السنتين عاد إلى الولايات المتحدة ، وعلى الرغم من أنه كان من أرقى الزنوج تعليماً وثقافة فى البلاد فإنه وجد صعوبة فى البحث عن وظيفة ! وعندما عرض عليه كرسى الكلاسيكيات فى جامعة ويلبرفورس فى أوهايو – وهى مجرد مدرسة صغيرة للزنوج – قبل على الفور ، وبهذا لم يستطع قبول عرض بوكر ت . واشنطن الذى جاءه بعد ذلك ، لكى يقوم بتدريس الرياضيات فى تاسكجى .

وصل دى بوا إلى ويلبر فورس مرسلاً لحية على طراز فاندايك ، ومتفاخراً بالقبعة الحريرية العالية والقفازات وعصا الدارس الأكاديمى فى ألمانيا . وقام بتدريس اللاتينية واليونانية والإنجليزية والألمانية ، وربما أضاف علم الاجتماع إذا سمح له بذلك .

وغالباً ما شعر بالسعادة فى البداية ، لكن سرعان مازال الوهم عنه ورأى ويلبرفورس على حقيقتها حيث ارتفعت النغمة الأخلاقية والدينية إلى مستوى النشاط الفكرى . وأوشك أن يفقد وظيفته لرفضه الصلاة فى اجتماع للطلبة ! وقد لاحظ فى مذكراته أنه فى خلال الأسبوع الذى تتوقف فيه الدراسة من أجل الإحياء الدينى «كان يوشك أن يُجَنَّ بسبب الصراخ والأنين والنشيج الذى يصدر من الكنيسة الصغيرة التى تحت شقتى ! »(١٧) .

فى ويلبرفورس قابل زوجته ، فتاة سوداء العينين من أم غجرية . وبعد ذلك بعامين وجد

الخلاص من تعسه الوظيفى عندما عرضت عليه جامعة بنسلفانيا دراسة مجتمع الزنوج فى فيلادلفيا . وحصل على منحة تفرغ ألف فيها كتابه «زنجى فيلادلفيا»[١٨] الذى اعتبره جونار مايردال – بعد نصف قرن تقريباً – دراسة نموذجية لمجتمع زنجى .[١٩] وكدارس قح بلغ دى بوا القمة فى كتابه هذا ، وكانت محاولاته الأكاديمية التالية عدة ، لكن ليس بينها البحث الذى يصل فى قيمته مستوى التركيز وبلوغ النتائج المحددة نفسه !

ومن فيلادلفيا ذهب دى بوا إلى جامعة أتلانتا لكى يشرف على العمل فى مجال علم الاجتماع . وكشرط من شروط الالتحاق بالوظيفة كان عليه أن يوافق على الاشتراك فى الصلوات العامة التى كتب عنها : «لم أكن متيقناً : هل كانت أرثوذكسية أو أنها بلغت السماء ؟ لكنها بالتأكيد بلغت جمهور المستمعين»[٢٠] .

وفى بحثه لاكتشاف قوانين السلوك الإنسانى خطط برنامجاً طموحاً يشتمل على دراسات للزنجى الأمريكى ظهرت نتيجتها فى «مطبوعات» جامعة أتلانتا . ولم يحصل إلا على دعم تافه لهذه الجهود ، سواء كان دعماً مالياً أو غير ذلك . وكانت «المطبوعات» ذات قيمة متفاوتة : فأحياناً كانت جيدة تماماً ، وفى معظم الأحيان كانت سطحية وهزيلة . وعلى أية حال لم يكن هناك شىء آخر يعادلها فى القيمة ، ولذلك أصبحت أساساً بالنسبة للدراسات المعاصرة للزنوج .

وكان قد قضى فى أتلانتا ست سنوات عندما سألته مؤسسة ماكليرج وشركاه : هل لديه مادة لكتاب جديد ؟ واقترح دى بوا ملخصاً لمؤتمرات أتلانتا التى أدارها ، لكن الناشر كان يرغب فى شىء عاجل وفورى ، وذكر بعض المقالات التى ظهرت فى مجلة «أتلانتيك الشهرية» وفى أماكن أخرى . وافق دى بوا على تجميع بعض هذه المقالات والقطع الأخرى المجهولة . وأضاف إليها فصلاً بعنوان «عن السيد بوكر ت . واشنطن وآخرين» وأطلق على المجموعة «أرواح السود» . وكان هذا الفصل المضاف هو الذى منح الكتاب أهمية فورية ودائمة دفعت بدى بوا إلى الصف الأول للزعماء الزنوج ، وخاضت به سنوات من الجدل المرير !

كان بوكر ت . واشنطن أقوى زنجى أمريكى فى عصره ، ولم يحز أى شخص آخر مثل هذه المكانة المرموقة . وقال دى بوا نفسه : إن «أكثر الأشياء إثارة وأهمية فى تاريخ الزنجى الأمريكى منذ ١٨٧٦ هو صعود السيد بوكر ت . واشنطن»[٢١] ، وأطلق عليه لقب «أبرز

أمريكى من الجنوب بعد جيفرسون ديفيز ، وكان له من الأتباع الشخصيين ما فاق عدد أتباع أى زعيم زنجى آخر »[٢٢] وكان رؤساء الجمهورية يعتمدون على نصيحته ، وأذعن أندرو كارنيجى وجون د. ركفلر لرأيه وحكمه ! وجمعت الأموال على يديه من أجل تعليم الزنوج ، وكان مستقبل الأساتذة والمفكرين يتحدد بكلمة منه ! وفى كل المجالات كان واشنطن رجلاً مرموقاً :

ولد فى أحد أكواخ العبيد ابناً لأب أبيض ، ومع ذلك حصل على تعليم لم تكن الظروف تتيحه على الإطلاق ، وأسس معهد تاسكجى بالاعتماد على نفسه تقريباً . وعلاوة على ذلك فقد كانت شخصيته بارزة ولا تقبل أى جدل حول قيمتها لدرجة أنه رُحِّب به فى أماكن لم يكن أى زنجى آخر يستطيع الذهاب إليها ! وزار ثيودور روزفلت فى البيت الأبيض ، وتناول الشاى فى قصر وندسور مع الملكة فيكتوريا ! لكن الشىء الذى أكسبه هذه المكانة الأثيرة عند المجتمع الأبيض كان برنامجه من أجل تقدم الزنوج ، وهو الذى لخصه فى حديثه الهام فى معرض الولايات للقطن فى أتلانتا عام ١٨٩٣ . وبناء عليه لم يلق بالاً إلى المطالب الملحة من أجل المساواة الاجتماعية ، وأوصى بأنه يتحتم على الزنوج أن يحصلوا على امتيازاتهم من خلال الجهد الشاق والمستمر فى مجالات الزراعة والميكانيكا والخدمة المحلية ومختلف الحرف ، وليس من خلال الإقحام المصطنع للذات !

وعندما أشار إلى اختلاف الأجناس رفع يده ونشر أصابعه منفصلة بعضها عن بعض وأعلن : « فى كل الأشياء ذات الطبيعة الاجتماعية الخالصة يمكننا أن نكون منفصلين مثل الأصابع ، لكن لابد أن نكون كلنا يداً واحدة فى الأشياء الضرورية للتقدم المشترك ! »[٢٣]

لم يكن دى بوا ذلك الرجل الذى يتقبل سياسة الحلول التدريجية ، أو يتحلى بالصبر إذا كان الزنوج اكتسبوا مهارات الزراعيين والحرفيين أو جمعوا مبلغاً صغيراً من المال لكى يبدءوا فى مشروعات مستقلة . ولم يكن دى بوا أيضاً ضد تدريب الصناع والحرفيين ؛ فقد أدرك أهميتها لجماهير الزنوج ، لكن دى بوا فوق كل هذا علق آماله على « الموهوبين العشرة » وهو اصطلاحه الذى يطلقه على القلة الموهوبة التى تتدرب فى الجامعات والكليات ؛ لكى تقدم المدرسين والمهنيين والقادة .

وبحكم أنه كان أرستقراطياً فى أعماق قلبه فقد كان إيمانه بالجماهير ضعيفاً . وعلاوة على ذلك شعر أنه مهدد بصفة شخصية من قبل واشنطن ومفهومه الحرفى الذى تمثل فى معهد

تاكسجى الذى أقامه ، كما احتقر استسلام واشنطن وحبه لإلقاء المواعظ .

ومع ذلك فقد كان دى بوا عادلاً بالنسبة لواشنطن فى مقالته عنه ، وأرجع اليه فضل إنجازين عظيمين : الأول : أن واشنطن قام بمهمة تكاد تكون مستحيلة وهى اكتساب تعاطف الجنوب الأبيض وتعاونه . وقد فسرت بعض عناصر برنامجه كأساس للتفاهم المشترك فى حين اعتبرها الآخرون تغاضياً تاماً لضرورات المساواة المدنية والسياسية ؛ وفى الوقت نفسه حصل واشنطن على تقدير الشمال بتحمسه لروح الصناعة والتجارة التى أشاعت الحياة فى ذلك الجزء من البلاد . بسبب هذه الإنجازات تدفقت المكاسب على الزنوج الأمريكيين لكن المقابل – فى رأى دى بوا – كان باهظاً .

لم يكن هناك سوى التفات ضئيل إلى حساب المدين فى الدفتر ، وربما – على أية حال – لأن النقد كان صامتاً عندما كان واشنطن يتحدث إلى الشعب الزنجى . وفى نظر دى بوا فقد طلب واشنطن من الزنوج أن يصرفوا النظر عن ثلاثة أشياء ثمينة : القوة السياسية والإصرار على الحقوق المدنية والتعليم العالى لشباب الزنوج ! وطلب منهم التركيز على التعليم الصناعى ، وتجميع الثروة ، ومسايرة الأحوال فى الجنوب . وفى مقابل ذلك حرم الزنوج حقوقهم المدنية : أى أصبحوا فى مكانة مدنية أدنى ومعترف بها قانوناً كما ألغيت المساعدات التى كانت تقدم لمؤسسات التعليم العالى للزنوج . وقد أدى هذا إلى التناقضات التى وقع فيها برنامج واشنطن .

وعلى الرغم من أن واشنطن حاول بشجاعة تحويل الزنوج إلى رجال أعمال وأصحاب أملاك فإنه كان من المستحيل بالنسبة لهم حماية حقوقهم إذا لم يملكوا حق التصويت . وعلى الرغم من أن واشنطن أكد قيمة الاقتصاد فى المال واحترام الذات فإن إذعانه هذا أدى إلى ضياع إرادة الصمود والإصرار عند الجنس كله . وفى النهاية فإن وضع التدريب الصناعى فى مرتبة أعلى من التعليم العالى كان بمثابة هزيمة للنفس بسبب الحاجة إلى المدرسين المدربين فى كليات الزنوج . واعتراضاً على واشنطن كان من الضرورى المطالبة بأشياء ثلاثة : حق التصويت ، والمساواة المدنية وتعليم الشباب طبقا لمقدرتهم ! وبالقدر الذى أدى بواشنطن إلى الوقوف وراء الاقتصاد فى المال والصبر والتدريب الصناعى للجماهير والذى أيدته الجماهير وصفقت له – كان عليه أن يعتذر عن الظلم الذى نتج عن هذا ؛ فقد فشل فى تقدير قيمة التصويت ، كما فشل فى إدراك التأثير المضعف للفروق الطبقية الشاسعة ولنقصان التعليم العالى ؛ مما أدى إلى معارضة الجماهير له والوقوف ضده .

وقد تعرض دى بوا للهجوم الرافض من قبل صحافة الزنوج والبيض على حد سواء : وذلك بسبب هجومه على واشنطن . ونظر إليه « الأمريكى الملون » على أنه محاولة لبيع كتاب لا يستحق من الانتباه إلا القليل ، فى حين أنه من المحتمل أن الكتاب بدون ذلك الفصل عن واشنطن كان سيقابل باللامبالاة التى كانت هى نفسها مصير معظم كتب دى بوا !

وليس من الحقيقى أن القيمة التى تحتوى عليها الفصول الأخرى من « أرواح السود » قيمة هزيلة ، فعلى النقيض من ذلك تماماً كان للكثير من الفصول قيمة ملحوظة مثل : التقارير المعاصرة الحساسة التى تصف الأوضاع فى الجنوب ، وغيرها كثير من التى تصور بأسلوب آسر حزن الروح الحساسة التى لم تفقد كبرياءها عندما أجبرت على العمل فى وضع مهنى أدنى !

ولابد من الاعتراف بأن تنظيم المقالات فى الكتاب كان مفتعلاً ومقحماً على الرغم من أن دى بوا حاول تقديم تبرير موجز لذلك فى مقدمته ، فيقول : إن الكتاب محاولة لإظهار معنى أن تكون أسود فى القرن العشرين ! حاول أولاً أن يبرز معنى تحرير الزنوج ذوى الوعى الثقافى العالى ، ومن هذا المنطلق يفحص ويحلل صعود القيادات الزنجية كما فى تلك المقالة المشهورة عن واشنطن . فى هذه النقطة يصف العالم داخل وخارج هذا الحجاب ، ثم يرفع الحجاب ؛ لكى يكشف عن حدة وفورة الصراع الذى يخوضه السود (٢٤) !

ويستهل كل فصل من فصول الكتاب بجملة من إحدى « الأغانى الحزينة » التى يعتبرها الزنوج الأمريكيون من مراسيمهم الروحية العظيمة ، ثم يختم دى بوا الكتاب بمقالة عن الموسيقى يتكلم العبد من خلالها إلى العالم . يبدأ الكتاب ببيت من « لا أحد يعرف المعاناة التى خبرتها ! » فى حين تبدأ الفصول الأخرى بسطور متوترة من « تأرجحى إلى أسفل أيتها العربة الجميلة » ، و « يا نهر الأردن تدفق وتدفق » ، و « طريقى غمره السحاب ». تلك الأغانى « التى توالت مع القرون » هى بالنسبة لدى بوا « موسيقى القوم التعِّسين والأطفال أبناء اليأس ! إنهم يتحدثون عن الموت والمعاناة والتطلع الصامت إلى عالم أكثر صدقاً ، وأيضاً عن الهائمين على وجوههم وسط الضباب وفى الطرقات الخفية ! »(٢٥) لكن من خلالهم يتنفس الأمل والإيمان بالعدالة المطلقة . هذه هى النغمة التى يختم بها دى بوا كتابه .

أهدى دى بوا « أرواح السود » إلى ابنيه بيرجارت ويولاند : يولاند التى سرّت خاطره بمقدمها ، وبيرجارت الذى مات فى طفولته المبكرة . فقد أسماهما المفقود والموجود ! وفى مقالة آسرة يصف فرحته بابنه وفجيعته فى موته . يقول : إنه لم يحب الطفل أول الأمر ؛ لأنه بدا له

أول الأمر أن الحب مثير للسخرية إذا انصب على كائن ضئيل لا شكل له ! «عبارة عن رأس وصوت فقط ، لكنه تعلم أن يحب الطفل من خلال الأم التى أدى ميلاد الطفل إلى إحساسها «بالتجلى مثل روعة الصباح ! »

لكن الطفل ولد وراء الحجاب وكتب عليه أن يعيش وراءه أيضاً ، فهو زنجى وابن زنجى ، إنه زنجى فى عالم رأى فيه دى بوا الحرية الشخصية نكتة تهكمية ، والحرية العامة كذبة شائعة ! وعندما مات نقله أبواه إلى الشمال لأنهما لم يرغبا فى دفنه فى جورجيا . وفى يوم الجنازة اجتاح دى بوا فرح «مرعب وهمست روحه قائلة له : «إنه ليس ميتاً ! ليس ميتاً بل هرب بجلده ! ليس عبداً ، بل استرد حريته ! » وواسى دى بوا نفسه بقوله : «حسناً » أسرع يابنى قبل أن يعتبر العالم طموحك وقاحة ، وقبل أن يمنعك من تحقيق مثلك العليا ، وقبل أن يعلمك : كيف تسلك بمذلة وتنحنى لهذا ولذاك ! »[٢٦]

ولا يجوز أىٌ من الفصول الأخرى فى الكتاب أهمية المقالة التى تدور حول واشنطن أو على أثر المقالة التى تتخذ من موت ابنه البكر مضموناً لها . ومع ذلك فإنها تصل أحياناً إلى درجة ملحوظة من الحدة فى الشعور وبعد النظر :

فى إحداها يقدم دى بوا رؤيته للعمل الذى قام به مكتب فريدمن وهو الوكالة التى أنشئت لمعالجة مشكلات العبيد السابقين والتى ألغيت قبل أن تتم عملها . وتعالج مقالات متعددة ظروف حياة الزنوج فى الجنوب عند انتهاء القرن ، بل هناك قصة قصيرة بعنوان «عن مجىء جون » تصور المجهودات التى يقوم بها شاب زنجى للحصول على التعليم حتى يقوم بدوره بتوصيله إلى أبناء الزنوج . وهناك مقالة عن « تدريب الرجال السود » تصور المجهودات التى بذلت لتعليم زنوج الجنوب ، وتؤكد أن الزنجى قادر على التعليم العالى ، وهى قضية كانت مثار جدل ومحل مناقشة فى ذلك الوقت .

فى « أرواح السود » كان دى بوا الكاتب المنظم الذى لايزال يعكس موضوعيته الدقيقة التى تعلمها فى هارفارد والتى درب نفسه عليها فى كتبه عن تجارة الرقيق وزنوج فيلادلفيا . ولا نجد سوى القليل العرضى من التشتت والاستعارات المفتعلة التى سيطرت على أعماله فيما بعد والتى حذره منها مدرس الإنجليزية فى هارفارد

فى هذه النقطة من حياته كان دى بوا لايزال يعتقد أنه من الممكن عودة الشمل بين الجنسين ، وكان لا يزال يؤمن بعلم لا ينظر إلا إلى الإنسان فى ذاته ، وكان لاتزال لديه المقدرة

على أن ينأى بعواطفه عن الموجودات حوله ، وأن ينظر إلى أشد المواقف إثارة للفجيعة بدون الانفجار غاضباً أو الضرب بسياط السخرية المريرة . كان لا يزال ملاحظاً حساساً ، متقبلاً للجمال ، وبعيداً عن الموقف الذى اتخذه فيما بعد عندما أعلن : «أنا لا ألقى أدنى اهتمام بأى فن لا يستخدم فى أغراض الدعاية ! »(٢٧)

بعد سنوات قليلة من نشر «أرواح السود» غادر دى بوا أتلانتا ؛ لكى يصبح رئيساً لتحرير مجلة «الأزمة» لسان حال الاتحاد القومى لتقدم الملونين .

وكانت مقالاته الافتتاحية القوية وصوره للموقف الراهن من العوامل المهمة فى دفع قضية الزنوج الأمريكيين إلى الأمام . وعندما تخطى دى بوا حدود الاهتمامات القومية حالف حركة البان الأفريقية ومن ثم تبنى الماركسية التى لم يتمكن إطلاقاً من استيعاب مبادئها تماماً ، لكنه فسرها لكى تناسب رؤيته الخاصة للتاريخ والصراع العنصرى .

وشيئاً فشيئاً تزايدت غربته فى العالم الأبيض . وفى نهاية الأمر لم يعد يبحث عن التوحد أو النجاح من خلال التعاون مع البيض . وبدلاً من ذلك طالب بإقامة مجتمع زنجى مستقل داخل أمريكا ، ويقتصر فقط على المشروعات السوداء ، والمدارس السوداء ، والموظفين السود وسلسلة كاملة من المؤسسات المنفصلة ، وأيد إنشاء كليات زنجية وتحدى الفكرة التى تقول : إن المؤسسات المنفصلة غير المشتركة هى أدنى مرتبة بحكم الضرورة . وقد حاول تنفيذ خطة شاملة من أجل الاكتفاء الذاتى للزنوج ، ونجح فى عزل عدد لا يستهان به من زعماء الزنوج الشباب . كان دى بوا يتحرك ضد التيار بين بنى جنسه هو ، وكما لاحظ صديقه فرانسيس ج . جريمكه أنه إذا فكر أن فى استطاعته العودة بالزنوج إلى العزلة فلابد أن تكون هذه هى نهاية زعامته(٢٨) .

وعلى النقيض من واشنطن كان مؤيدو دى بوا من البيض قلائل ، وبحكم أنه المتحدث الرسمى البارز لبنى جنسه فقد وقف فى مهب الهجوم من كلا المحافظين والراديكاليين : رأى فيه المحافظون شخصاً عدوانيا بأسلوب مبالغ فيه فى حين حكم عليه الراديكاليون الزنوج فى العشرينيات من هذا القرن بأنه أسير المؤسسة البيضاء ، ووصفه محررو جريدة «الرسول» الراديكالية التى أصدرها إ . فيليب راندولف وتشاندلر أوين بأنه «المفضل عند الرؤساء ، السائر فى ركابهم وقبعته فى يده ، اللاهث وراء عطفهم ، والمتملق لجاههم ، واللاحس لبصقاتهم! »(٢٩) مثله فى ذلك مثل بعض الزنوج الذين اختيروا لهذه المهمة ؛ لكن دى بوا لم يأمل

الكثير على أيدى البيض ، أما مسألة هجوم الزنوج عليه ، وخاصة من هؤلاء الذين ينتمون إلى اليسار – فقد كانت ضربة قاسية !

وعندما أخرج من رياسة تحرير مجلة «الأزمة» بسبب مشاحناته مع هيئة التحرير وعدم رغبته فى التسامح مع التدخل فى أسلوب إدارته للمجلة – عاد دى بوا إلى جامعة أتلانتا حيث أسس مجلة «فايلون» التى أصدرتها جامعة أتلانتا لكى تكون بمثابة «مجلة الجنس البشرى والثقافة» هنا بدأ مرة أخرى برنامجه لدراسة الزنوج الأمريكيين ، وأخذ على عاتقه إيجاد «موسوعة الزنوج» وإكمالها ، وتحول انتباهه بعيداً عن الموقف الأمريكى – على أية حال – بسبب اهتمامه المتزايد بأساليب الاحتلال والعودة إلى الجذور الأفريقية . وعندما بلغ السابعة والسبعين من عمره نشر كتاباً بعنوان «اللون والديمقراطية : المستعمرات والسلام»[٣٠] عالج فيه العنصرية والاستعمار وأدان فيه فشل مؤتمر دامبارتون أوكس فى تأكيد حقوق سكان المستعمرات الأصليين . وعندما بلغ الثالثة والتسعين انضم إلى الحزب الشيوعى معلقاً بقوله : إنه «تأخر طويلاً عندما وصل ببطء إلى هذه النتيجة !» وعندما بلغ الرابعة والتسعين أصبح مواطناً من مواطنى غانا حيث قضى السنوات الأخيرة من حياته . وجاء موته فى ٢٧ من أغسطس ١٩٦٣ فى الوقت الذى وقع فيه الزحف الأعظم على واشنطن حين تجمع ربع مليون من البشر هناك ، وقفوا لحظات حداداً عليه واعترافاً بمكانته !

كانت حياته الطويلة مملوءة بالصراع والتناقض ، لكنها كانت ذات إنجاز ضخم هائل ؛ وربما وصف دى بوا نفسه حقاً عندما قدم لنا صورة الزنجى الأمريكى فى فقرة لا تنسى من «أرواح السود» قال :

«إنه مجرد ابن سابع لأبيه ، ولد وراء الحجاب ، ووهب نظرة فاحصة لهذا العالم الأمريكى ، إنه عالم لا يمنح الزنجى أى وعى حقيقى بذاته ، لكنه يمنح الفرصة فقط لكى يرى نفسه خلال رؤية العالم الآخر . إنها لأحاسيس متناقضة : هذا الوعى المزدوج ، هذا الإحساس الدائم بالنظر إلى الذات من خلال عيون الآخرين ! وبتقويم روح الإنسان بمقياس عالم ينظر إليها باحتقار وشفقة على سبيل التسلية . ويشعر الإنسان دائماً بالازدواجية بين كونه أمريكياً وكونه زنجياً ، إنه روحان ، رأيان ، خطان لا يلتقيان من الصراع ؛ نموذجان يتصارعان داخل جسد أسود واحد لم يمنعه شىء من التمزق إرباً إرباً سوى قوته الصلبة العنيدة !»[٣١]

ملاحظات

١ - شيكاغو ، ١٩٠٣ . والمراجع التى فى الصفحة تشير إلى الطبعة المعادة فى «ثلاثة أعمال زنجية كلاسيكية» (نيويورك ، ١٩٦٦) بمقدمة لجون هوب فرانكلين .

٢ - «بطول هذا الطريق» (نيويورك ، ١٩٣٣) ص ٢٠٣ .

٣ - إليوت م . رادويك : «و . إ . ب . دى بوا : رائد الدعاية للاحتجاج الزنجى» (نيويورك ، ١٩٦٨) ص ٦٨ .

٤ - نيويورك ، ١٩٤٠ . وبدقة أكثر فإن هذا بمثابة تقرير عن مفهوم دى بوا للجنس أو العنصر أكثر منه سيرة ذاتية . وليس هناك حتى الآن تاريخ مناسب لحياته يسردها بدقة طالما أن مذكراته لم يصرح بها للدارسين . وعلى أية حال انظر كتابى رادويك وبرودريك اللذين ورد ذكرهما فى الملاحظتين ٣ ، ٤ .

٥ - نيويورك ، ١٩٢٨ .

٦ - «جون براون» (فيلادلفيا ، ١٩٠٩)

٧ - فرانسيس ل . برودريك : «و . إ . ب . دى بوا : الزعيم الزنجى فى وقت الأزمة» (ستانفورد ، كاليفورنيا ، ١٩٥٩) ص ٨٢ .

٨ - «ثلاثة أعمال زنجية كلاسيكية» ، ص ٢١٤

٩ - «المياة السوداء : أصوات من خلف الحجاب» ، (نيويورك ١٩٢٠) ص ٩

١٠ - «ثلاثة أعمال زنجية كلاسيكية» ص ٢١٤

١١ - المرجع نفسه

١٢ - «غسق الفجر» ، ص ١٤٢ .

١٣ - المرجع نفسه

١٤ - نيويورك ١٨٩٦

١٥ - «غسق الفجر» ص ٤٥

١٦ - المرجع نفسه ص ٩٩

١٧ - برودريك ، ص ٣٣

١٨ - فيلادلفيا ، ١٨٩٩

١٩ - «حيرة أمريكية» (نيويورك ، ١٩٤٤) ص ص ١ ، ١٣٢

٢٠ - «غسق الفجر» ، ص ٦٣

٢١ - «ثلاثة أعمال زنجية كلاسيكية» ، ص ٢٤٠

٢٢ – المرجع نفسه ، ص ٢٤١ .

٢٣ – المرجع نفسه ، ص ١٤٨

٢٤ – برودريك ، ص ٧٠

٢٥ – «ثلاثة أعمال زنجية كلاسيكية» ، ص ٢٨٠

٢٦ – المرجع نفسه ، ص ٣٥٣

٢٧ – برودريك ، ص ١٥٧ .

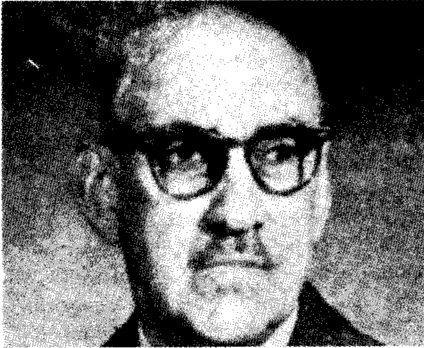
٢٨ – المرجع نفسه ، ص ١٧٧

٢٩ – رادويك ، ص ٢٤١ .

٣٠ – نيويورك ، ١٩٤٥

٣١ – «ثلاثة أعمال زنجية كلاسيكية» ، ص ص ٢١٤ – ٢١٥ .

معالم الثقافة الأمريكية



جاى ويلسون آلن

قام جاى ويلسون آلن بالتدريس فى عدد من الكليات الأمريكية قبل أن يصبح عضواً فى هيئة تدريس جامعة نيويورك حيث حصل على الأستاذية الكاملة منذ عام ١٩٤٨ .

وهو خبير متخصص فى شعر وولت ويتمان ومؤلف السيرة الأساس للشاعر بعنوان : « المغنى المنعزل » ، كما كتب أيضاً عدداً من الكتب الأخرى عن ويتمان والسيرة الهامة لوليم جيمس. ودكتور آلن – الذى حصل على درجته للدكتوراه من جامعة ويسكونسن – هو المشرف العام على تحرير « الكتابات الكاملة لوولت ويتمان » التى تتكون من ستة عشر مجلداً وذلك بالاشتراك مع الأستاذ سكالى برادلى بجامعة بنسلفانيا . وقد صدر منها ستة مجلدات حتى تاريخ نشر هذا الكتاب .

وفى عام ١٩٥٥ ذهب دكتور آلن إلى اليابان لإلقاء محاضرات عن ويتمان ، وليحضر برنامجاً للدراسات الأمريكية انضم فيه إلى وليم فوكنر .

وقد قام بتدريس المناهج الصيفية فى جامعات ديوك وتكساس وهارفارد وهاواى .

(٢١) وليم جيمس : البراجماتية : اسم جديد لبعض الأساليب القديمة فى التفكير

بقلم : جاى ويلسون آلن

يبدأ الدارس الأوربى العظيم وناقد الأدب الأمريكى الأستاذ هاينريخ ستراومان بجامعة زيورخ تاريخه « للأدب الأمريكى فى القرن العشرين » بهذه الملاحظة :

« بالنسبة للمراقب الأجنبى لنمو الفكر الأمريكى سيظل دائماً من باب الألغاز أن الخاصية (الوحيدة) للسلوك الأمريكى والتى تعد بصفة عامة خاصية بارزة قد وجدت التفسير الفلسفى لها فى مرحلة متأخرة مثل هذه . وإذا كانت النظرة البراجماتية للحياة سائدة ومتبناة فى الولايات المتحدة بأسلوب أكثر انتشاراً وأكثر صدقاً منه فى أى مكان آخر فى العالم الغربى – فقد كان لها السيطرة الحازمة على أغلبية الأمريكيين لمدة طويلة قبل أن يحاول أحد وصفها بأسلوب الفكر المجرد . وربما كانت الخاصية الطبيعية لهذه النظرة السبب فى منع مناقشتها نظريًّا ، لكن بمجرد أن بدأ هذا فإنه لم يتوقف وأدى إلى عدد من أكثر الاتجاهات الحاسمة تأثيراً فى الفكر الحديث » [١] .

نشر وليم جيمس كتابه « البراجماتية » بعنوان فرعى « اسم جديد لبعض الأساليب القديمة فى التفكير » فى عام ١٩٠٧ برغم أنه ألقى محاضرة عن « المفاهيم الفلسفية والنتائج العملية » فى جامعة كاليفورنيا عام ١٨٩٨ ، وفى أثناء عامى ١٩٠٦ و ١٩٠٧ استخدم فصولا من كتابه التالى فى إلقاء محاضرات فى بوسطن ونيويورك ؛ لكن الحركة الفلسفية التى أطلق عليها

اصطلاح البراجماتية تؤرخ عادة بنشر كتاب جيمس فى عام ١٩٠٧ على الرغم من أن جون ديوى كان يعمل فى تطوير نظرية مشابهة فى جامعة شيكاغو ، كما نشر أستاذ للفلسفة بجامعة أوكسفورد فى إنجلترا كتاباً فى عام ١٩٠٣ بعنوان « المذهب الإنسانى » الذى اعتبره هو وجيمس نفسه اسماً آخر للبراجماتية(٢) .

وقد قال جيمس فى الفصل الذى يدور حول معنى الكلمة إن :

« الاصطلاح مشتق من الكلمة اليونانية التى تعنى « الفعل أو العمل أو الوقوع » والتى اشتقت منها الكلمتان الإنجليزيتان « ممارسة عملية » و « عملى » ولقد أدخلها السيد تشارلز بيرس لأول مرة فى الفلسفة عام ١٨٧٨ : فى مقالة بعنوان « كيف نجعل أفكارنا واضحة » فى « مجلة العلم الشعبية الشهرية » عدد يناير من ذلك العام ، وكان السيد بيرس – بعد أن أبرز لنا أن معتقداتنا فى حقيقتها قواعد للسلوك العملى – قال : إنه لكى نطور معنى أية فكرة فنحن لا نحتاج إلا إلى تحديد وتقرير أى سلوك مناسب يمكن أن ينتهج ، وهذا السلوك العملى هو دلالته (الوحيدة) بالنسبة لنا . ولعل الحقيقة الملموسة الكامنة فى أعماق كل الفوارق والاختلافات الفكرية – مهما كانت رصينة – ترجع إلى أن الفرق – مهما كان دقيقاً – لا يكمن فى أى شىء آخر سوى الاختلاف المحتمل فى الممارسة . عندئذ فلكى نحصل على وضوح كامل للرؤية فى أفكارنا عن أى موضوع – فإننا نحتاج فقط إلى تقدير أى النتائج المعقولة العملية التى يمكن أن يؤدى إليها هذا الموضوع ، وأى الأحاسيس التى نتوقعها منه ، وأى الردود المضادة التى يجب أن نستعد بها . ومفهومنا لهذه النتائج – سواء كانت عاجلة أو آجلة – يمكن أن يشكل بالنسبة لنا كل مفهومنا عن الموضوع ، طالما أن هذا المفهوم له دلالة إيجابية على أية حال » ص ٤٦ .

وقد ظن بيرس فيما بعد أن جيمس شوه نظريته وغير اصطلاحه إلى « البراجماتية الدقيقة » pragmaticism لكى يميزها من « البراجماتية » Pragmatism عند جيمس . ويكفى القول بأنه فى حين أكد جون ديوى المنهج البراجماتى أو العملى فى حل المشكلات ، وفى حين قدم بيرس منهجاً لتجنب الغموض وعدم الدقة – كان جيمس منهمكاً فى إرساء « نظرية للحقيقة » وكما أكد جيمس كانت هذه النظرية فعلاً « منهجاً » لتقرير أى الأشياء – فى موقف محدد بالذات – يمكن أن تعتبر مفيدة ويمكن الاعتماد عليها بدرجة كافية فى سبيل الحصول على نتائج ناجحة ؟ فإذا نظرنا إليها من هذه الزاوية فسنجد أن جيمس يقول ببساطة : إن محك

التجربة هو الذى يمكنه فقط إثبات إمكان الاعتماد على هذه الافتراضات . هذا هو السبب فى إصراره على أنه « لا شىء جديد على الإطلاق فى المنهج البراجماتى ! فقد كان سقراط خبيراً به على حين استخدمه أرسطو بأسلوب منهجى وأضاف لوك وبيركلى وهيوم إضافات مهمة إلى الحقيقة مستخدمين إياه » ص ٥٠ . وقد أهدى كتابه إلى « ذكرى جون ستيوارت مل الذى تعلمت منه لأول مرة الانفتاح البراجماتى للعقل والذى يحب خيالى أن يصوره كزعيمنا لو كان حيًّا بين ظهرانينا اليوم ! » .

وعلى أية حال فقد أصر جيمس على أن هؤلاء الذين سبقوه إلى البراجماتية « استخدموها على هيئة شذرات ؛ فلم يتعدوا القيام بدور المقدمة فقط » ص . ٥٠

أصبح وليم جيمس فيلسوفاً بعد تدريب طويل فى مجال العلوم (الكيمياء والبيولوجيا والأنثروبولوجيا والتشريح وعلم النفس الفسيولوجى) ، وتلقى تدريباً كاملا فيما كان يسمى « بالمنهج العلمى » الذى يحتوى على تجميع لكل الحقائق الممكنة بعقل مفتوح تماماً ، ثم الملاحظة والتحليل الدقيق للحقائق ، وهى المرحلة التى تسبق الوصول النهائى إلى النتيجة المحتملة عن طريق الاستنباط والتى يتحتم اختبارها بالمزيد من الملاحظات والافتراضات.والإيمان بهذه الطريقة التجريبية كان الاعتقاد الوحيد الذى شارك فيه كل العلماء . وقد تحقق كل التقدم فى العلوم باستخدام هذا المنهج ؛ إذ من الواضح أنه أدى دوره على الوجه المطلوب . عندئذ أراد جيمس تطبيق هذا المنهج فى تقصى «كل الحقيقة » أو « الحقائق » كما كان يفضل استخدام هذا اللفظ ، وأكد أن محك التجربة هو الذى يستطيع فقط أن يفصل بين الحقيقة والزيف . واستخدم كلمة « العملى التنفيذى » بدلا من « الحقيقى » ؛ فإن الذى يعمل ويحل المشكلات ويثبت أنه أكثر عملية فى موقف ما – هو الحقيقى بالنسبة لنا على الرغم من كونه محتملا فقط فى هذا الموقف بالذات أو آخر شبيه له تماماً . ويجب علينا دائماً أن نأخذ حذرنا من أوجه الشبه الظاهرية أو المضللة !

إن هذا الجانب من النظرية ، الذى أثار أكبر قدر ممكن من الاعتراض ، والذى كان فى حقيقته رفضاً لكل الناس الذين أحبوا النظريات المجردة أكثر من الحقائق الملموسة –كان بمثابة احتقار جيمس للحقائق الكونية ! فقد اعتبر أفلاطون « الحقيقة » كشىء أبدى ، أما « الواقع » فشىء مؤقت ، وبناء عليه فهو شىء غير دائم ووهمى . وفى العالم الغربى اتشحت كلمة « الحقيقة » نفسها بأردية الألوهية لمدة طويلة ، والآن يتحدى جيمس هالتها المقدسة !

وفى كل كتاباته الفلسفية استمر جيمس فى التأكيد على أن معظم الافتراضات الميتافيزيقية – إن لم تكن كلها – لا يمكن أن تختبر صلاحيتها على الإطلاق بالبرهان الموضوعى سواء كان ذلك بأى طريقة ؛ خذ مثلا نظرية الحتمية : هل الإنسان له إرادة حرة أو أن كل أفعاله قد حتمتها الإرادة الإلهية أو القوى الطبيعية العمياء ؟ إننا لا يمكن أن نقرر أيهما الصحيح فعلا على الإطلاق ؟ لكن عندما يعتقد الفرد أن لديه على الأقل بعض التحكم فى مصيره – فإنه يستطيع التأثير فى النتائج العملية فى مجال حياته اليومية . وطالما أن هذا الافتراض أو هذا الإيمان الاستراتيجى مفيد فإن له قيمته العملية ، أو أنه فى نظر جيمس «الحقيقة» نفسها. إن الاختبار الوحيد لحقيقته يكمن فى درجة فائدته أو نفعه . وقد قال النقاد : إن هذه النظرة للحقيقة سيكلوجية وليست فلسفية . ربما يقدرون قيمتها الفلسفية لكنهم ينكرون إضافتها للحقيقة . وقال بعض : إن جيمس هجر ببساطة أو على الأقل مر مرور الكرام على الميتافزيقيات كلها . ولا شك فإنه قام بهذه المهمة إلى حد معين .

وعلى سبيل المثال فإن النظرية الرئيسة المفضلة عن فلاسفة الميتافيزيقا بطول قرون بأكملها كانت نظرية «المادة» : ففى العصور الوسطى أكمل الفلاسفة الأكاديميون الفروق بين المظهر والجوهر ، وكما قال جيمس فإن هذا التفريق أصبح «كامناً فى بناء اللغة الإنسانية ذاته» وللتدليل على ذلك رصد قطعة من الطباشير : إن جوهرها يكمن فى البياض ، والقابلية للكسر وعدم القابلية للذوبان والتحلل فى الماء وهكذا . «لكن المؤلف لعناصر هذا الجوهر هو «الطباشير» فى نهاية الأمر : أى المظهر الذى يحتوى هذه العناصر» ص ٨٥ . لكن كل ما نستطيع معرفته بالتجربة عن قطعة الطباشير أنها تحتوى على هذه العناصر الجوهرية ، وهى التى نختبرها من خلال حواسنا والتى يمكن الاستفادة بها بأساليب عملية مثل استخدام قابليتها للكسر وطبيعتها الهشة فى الكتابة على السبورة . فنحن لا يمكننا أبدا اختبار «المادة» غير المرئية والتى هى فى حقيقتها بمثابة تجريد خالص لا يدركه سوى الإيمان به فقط .

وبالأسلوب نفسه يمكننا القول بأن المناخ العام هو الذى يحدد الطقس اليومى على الرغم من أنه ليس سوى المعدل الفعلى لعدد كبير جداً من الأيام ذات الأنواع المختلفة من الطقس ، وهى التى تمنحنا مفهوم المناخ . وربما يكون من الواضح أن «المناخ» مفهوم إحصائى بدلا من كونه مادة أوشكلا ، لكن جيمس يجادل لكى يثبت أن الأشياء التى تشغل الفراغ – مثل

قطعة الطباشير أو قطعة الخشب أى كتل « المادة » - ليس لها شكل يمكن اختباره أكثر من « المناخ » .

هنا يتفق جيمس مع بيركلى الذى يصف جيمس نقده « للمادة الفيزيقية » بأنه « براجماتى تماماً » . ودمغ لوك أيضاً بأنه براجماتى لنقده « للمادة الروحية » أو « الشكل الروحى » فعلى سبيل المثال نجد لوك فى معالجته « للدلالة الشخصية للإنسان سرعان ما يخضعها لقيمتها البراجماتية تحت ضوء التجربة . ويقول : إنها تعنى كثيراً من « الوعى » أو الحقيقة التى تجعلنا فى لحظة واحدة من الحياة نتذكر اللحظات الأخرى ، ونشعر بها كلها كأجزاء من كل ، وتنتمى إلى التاريخ الشخصى نفسه . وقد فسرت العقلانية الاستمرارية العملية فى حياتنا بأنها وحدة روحنا ومادتنا » ص . ٩٠ .

وطالما أن علم اللاهوت ينظر إلى السلوك الإنسانى على أنه شىء يمكن أن يكافأ أو يعاقب فى حياة مستقبلة سواء فى الجنة أو الجحيم فإن لوحدة روحنا ومادتنا استخداماً فى هذا الشأن ، لكن بالنسبة لكل الأغراض العملية هنا على الأرض وفى القرن العشرين فقد وجد جيمس أنها تنتمى إلى عالم التأملات المحضة وليس لها أى استخدام عملى . وبالطبع فإن « لوك لإيمانه بالحلول الوسط سمح بالاعتقاد فى الروح المادية الملموسة التى تكمن وراء وعينا ، لكن خليفته هيوم ومعظم علماء النفس التجريبيين بعده أنكروا وجود الروح ما عدا كونها اسماً لتجمعات متنوعة فى حياتنا الداخلية ، وعادوا إلى النزول إلى مجرى التجربة فى ميدانها ، ولم يمنحوها سوى قيمة ضئيلة فى الطريقة التى تتغير بها الأفكار وارتباطاتها الخاصة بعضها ببعض » ص ٩٢ .

وعلى الرغم من أن جيمس لا يقول هذا الكلام ، لأنه بالنسبة « للتجمعات المتنوعة فى حياتنا الداخلية » فقد بدأ علماء النفس بالفعل يستخدمون اصطلاح « النفس » بدلا من « الروح » وفى علم الكلام فإن « النفس » تعنى « الروح » لكن فى علم النفس التجريبى أصبحت تعنى شيئا مثل مركز التجمع للصفات الشخصية (أو الوعى بالذات) أكثر من نفس أو روح لا مادة لها على الإطلاق .

وبسبب رفض جيمس « لوحدة روحنا ومادتنا » كمفهوم مفيد ، اتهم بأنه مادى قح ! وعلى أية حال لم يكن ماديا ولا روحانيا بل كان تجريبيا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . هكذا تبنى فكر بيركلى بصفته مثاليا ضد المادة الملموسة بصفتها تجميعاً لخصائص الأشياء

المادية ، كما اتفق مع لوك عدو المثالية – على الرغم من أنه لم يكن ماديا بمعنى الكلمة -- وذلك ضد المادة الروحية .

وقد اعتبر جيمس الجدل بين الماديين والروحانيين جدلا جماليا على نطاق واسع : فالروحانى يعتبر المادة مجرد شيء « ضخم ، خشن ، غبى ، طينى » والروح كشيء « نقى ، متسام ، نبيل » ص ٩٤ .

أما المادى فيقول : إن « قوانين الطبيعة المادية هى التى تسير الأشياء » ، وإن كل المعلومات عن الكون تشتمل على معرفة الحقائق بناء على أحوالها الفسيولوجية بصرف النظر عن احتمال أن الطبيعة موجودة فقط بالنسبة لعقولنا كما يؤمن المثاليون .

وعلى أية حال فإن عقولنا يجب أن تسجل نوعية هذه الطبيعة وأن تعتبرها قوة عاملة من خلال القوانين الصماء للفيزياء » ص . ٩٣ .

لم يكن جيمس متيقناً من أن هذه القوانين صماء ، لكن القضية كلها بدت له بلا جدوى على أية حال . إنه يتساءل ص ٩٦ : « ما الاختلاف العملى الذى يمكن أن تحدثه الآن بحيث تسير المادة أو الروح هذا العالم ؟ » وإذا لاحظنا العمليات ذات التأثير الأفضل فى مجال تجربتنا الفعلية فإننا نستطيع اكتشاف الكيفية التى نضاعف بها نجاحنا ، ونقلل بها من فشلنا فى تحقيق أهدافنا ! إن هذا هو كل ما يهم ، وهذا هو المنهج البراجماتى .

وقد قرر جيمس لمدة طويلة من قبل أن كل فلسفة فكر ذاتى إلى حد كبير على الرغم من أن معظم الفلاسفة خدعوا أنفسهم بالاعتقاد فى أن تفكيرهم موضوعى وغير شخصى بأسلوب صارم . ولا ينطبق هذا على الفلاسفة فحسب ، بل إن معظم البشر يختارون معتقداتهم لإرضاء ميولهم ومشاربهم . والتصنيفان الأساسان هما « ذوو العقل المرهف » و « ذوو العقل الصارم » . ويميل الصنف الأول إلى الأخذ بالفكر الروحانى المثالى بالمفهوم اليومى للاصطلاح ، فهو يفكر فى ضوء المبادئ العامة : « القوانين » ، والمعتقدات ، والأفكار المجردة التى تساير نفسيته ، فى حين يميل الصنف الآخر إلى الأخذ بالفكر المادى ، وبمنهج الشك ، ويتضاعف اهتمامه بالحقائق والمواقف الملموسة أكثر من التعميمات .

« وينظر ذوو العقل الصارم إلى ذوى العقل المرهف على أنهم قوم مسرفون فى العاطفية ، ويفتقرون إلى رجاحة العقل ، فى حين يشعر ذوو العقل المرهف بأن ذوى العقل الصارم يفتقدون رهافة الحس والإحساس السامى ، ويميلون إلى الوحشية » ص ١٣ .

من هذا التشخيص للصنفين يمكننا أن نفترض أن جيمس البراجماتى لابد أن يصنف نفسه تحت بند « ذوى العقول الصارمة » ؛ فالعقل بطبيعته يميل تجاه التفكير والسلوك العمليين ، لكن جيمس فى الواقع يجمع فى داخله شيئاً من كلا الصنفين : فعلى الرغم من أنه أعلى شأن الحقائق الواقعة فوق المفاهيم المجردة – فقد أراد هو أيضا التمسك ببعض المفاهيم المجردة ، ولم يعتبر كل المعتقدات الدينية أوهاما خادعة أو أشياء لا جدوى منها : « إن الإيمان الروحى فى كل صوره يتعامل هو وعالم « موعود » ، فى حين أن شمس المادية تغرب فى بحر من الإحباط وخيبة الأمل ! » وأنه من الأسهل بكثير أن نعيش فى عالم موعود عن الحياة فى خيبة أمل لا فكاك منها . » إننى شخصيا أومن بأن الدليل على وجود الله يكمن أساساً فى تجاربنا الشخصية الداخلية » ص . ١٠٩ .

إن ما عارضه جيمس كان محاولات إثبات وجود الله بالمنطق كالقول مثلا بأن النظام فى الطبيعة دليل على وجود خالق خير . قال جيمس :

« إن أول خطوة فى مثل هذه المناقشات كانت تهدف إلى إثبات أن النظام موجود . وكان قد تم تحليل الطبيعة وتفسيرها للحصول على نتائج من خلال تجميع وتوليف الأشياء المنفصلة : وعلى سبيل المثال فإن أعيننا تستمد مادتها من رحم الظلام الداخلى فى حين أن الضوء ينبع من الشمس ، لكن انظر كيف يناسب كل منهما الآخر ؟ إن الرؤية هى النظام أو الشكل النهائى الذى من أجله صمم الضوء والأعين كوسائل منفصلة لبلوغه .

وإذا وضعنا فى اعتبارنا كيف شعر أجدادنا بقوة هذا المنطق دون أن يطلقوا عليه أى اسم ، فإنه من الغريب أن ندرك عدم الاهتمام به إلى هذا الحد مثل انتصار النظرية الداروينية ؟ لقد فتح داروين عقولنا إلى تأثير الأحداث التى تقع بالصدفة وينتج عنها نتائج « مناسبة » إذا تأتى لها فقط الوقت لكى تضيف بعضها إلى بعض .وأظهر أن الفاقد الضخم فى الطبيعة فى بلوغ النتائج التى تجهض قبل الأوان يرجع إلى عدم ملاءمتها بعضها لبعض ؛ كما أكد أيضا أن عدد الموجودات التى يمكن توليفها ربما وقعت بين يدى مصمم شرير أكثر منه مصمماً خيراً . هنا كل شىء يعتمد على وجهة النظر فبالنسبة للحشرة التى تعيش تحت لحاء الشجر فإن الوجود المناسب للكيان العضوى للطائر الذى يعيش على مثل هذه الحشرة لابد أن يكون صادراً عن مصمم شيطانى ! » ص . ١١١ .

وتمكن مهاجمة كل الفروض الميتافيزيقية بالأسلوب نفسه وسواء قبلت أو رفضت فإن هذا

يعتمد على وجهة نظر الرائى ، والشىء الذى ربما يبحث عنه بلا وعى سواء كان ينظر إليه من وجهة نظر الطائر الذى يعيش على حشرة اللحاء أو الحشرة نفسها . هكذا الحال أيضاً مع التجريد العقلانى الأساس فى تاريخ الفكر الإنسانى ، إنها وحدة الكون وليست تعدده كما تفترضها كلمة الكون بالإنجليزية **uni-verse** وليست **multi-verse** يقول جيمس :

« إذا لم نراع الدقة فى كلامنا بصفة عامة فإنه من المحتمل القول بأن كل الأشياء تتلاقى وتتآلف بعضها وبعض بطريقة ما ، وإن الكون الواحد يوجد عمليًّا فى أشكال منفصلة أو متحدة هى التى تصنع منه كياناً مستمرًّا أو « متكاملاً ».وأى نوع من التأثير يساعد فى جعل العالم واحداً يمكن تتبع مداه من الخطوة الأولى إلى الخطوة (الثانية) الناتجة عنها . وربما نستطيع القول عندئذ بأن « العالم واحد » – ونقصد بهذا كل الاعتبارات المعنية التى يمكن أن تبلغ هذه الوحدة.لكن فى حين أنه بالتأكيد ليس واحداً فإنها لا يمكن أن تبلغ هذه الوحدة ، وليس هناك أى نوع من الارتباط يمكن ألا يفشل ، وبدلا من اختيار العوامل المؤدية إليها فإنك تختار العوامل التى تؤدى إلى عكس النتيجة تماماً .عندئذ تجد نفسك مقيداً عند خطوتك الأولى ، وعليك أن تسجل العالم ككيان متعدد تماماً من وجهة النظر الخاصة تلك . وإذا انصبت قدرتنا الفكرية على العلاقات المنفصلة كما على العلاقات المتصلة فإن الفلسفة ستكون عندئذ قد نجحت فى إعلاء مبدأ فقدان العالم لاتحاد جزئياته » ص ص ١٣٧ – ١٣٨ .

ومن ثم فإن :

« العالم واحد فقط من خلال تجربتنا التى توضح لنا وحدانيته . واحدٌ من الارتباطات المحددة المتعددة كما تبدو لنا ، لكنه ليس واحداً أيضا بالدرجة نفسها من الانفصالات المحددة المتعددة التى نقابلها . وهكذا فإن الوحدة والتعدد فى هذا العالم يتحققان فى ظل اعتبارات يمكن تحديد وتسمية كل منها على حدة . إنه ليس ذلك العالم النقى البسيط فى وحدته ، ولا ذلك العالم النقى البسيط فى تعدده . إن أساليبه المتعددة لكونه واحداً تؤدى إلى برامج كثيرة محددة للعمل العلمى اعتماداً على دقتها المؤكدة . هكذا يطرح السؤال البراجماتى نفسه : « ما الوحدة أو الواحدية كما يجب أن نعرفها ؟ وما الاختلاف العملى الذى سيتأتى عنها ؟ »

هذا السؤال يجنبنا ويوفر علينا الإثارة المحمومة التى تصدر عنها كمبدأ ينتمى إلى عالم السمو ويحملنا إلى الأمام مع تيار التجربة بفكر هادئ بارد . وبالطبع فإن التيار ربما يكشف لنا عن علاقة واتحاد أقوى بكثير مما نشك فيه الآن ، لكننا بناء على المبادئ البراجماتية غير مصرح لنا

ادعاء الواحدية أو الوحدانية المطلقة على أية صورة مقدما . ص . ص ١٤٨ - ١٤٩ .

إن عدم ادعاء « الوحدانية المطلقة » مقدماً لهو سويداء قلب النظرية البراجماتية للحقيقة عند جيمس . ويرى العقلانيون « الحقيقة » باعتبارها ساكنة ، خاملة وغير متبدلة . وكما يلخص جيمس نظرته : « عندما تحصل على فكرتك الحقيقية عن أى شىء (وهذا ما يعتبره المؤمن بالمطلقات حقيقيًّا) ، فهناك نهاية للإرادة . عندئذ فإنك تملك شيئاً عندما تعرفه ، وبذلك تكون قد حققت قدرك ككائن مفكر » لكن :

« البراجماتية - من ناحية أخرى - تلقى بالسؤال المعتاد فتقول : لنعترف بأن فكرة أو عقيدة ما حقيقية ، فما إذن الاختلاف الملموس الذى يمكن أن تحدثه فى الحياة الفعلية للمرء لكونها حقيقية ؟ كيف يمكن إخراج الحقيقة إلى حيز الواقع ؟ وما التجارب التى ستصبح مختلفة عن تلك التى سنحصل عليها إذا كانت هذه العقيدة مزيفة ؟ وباختصار : ما القيمة الفورية للحقيقة فى ظل الشروط التجريبية ؟

إنه فى اللحظة التى تطرح فيها البراجماتية هذا السؤال فإنها ترى الإجابة عنه : إن الأفكار الصحيحة هى تلك التى نستطيع هضمها ، وترسيخها ، وتأكيدها ، وتنويعها ، فى حين أن الأفكار المزيفة لا يمكن أن نفعل معها الشىء نفسه . هذا هو الاختلاف العملى بالنسبة لنا عندما نتيقن صحة الأفكار ، ومن ثم فإن هذا هو معنى الحقيقة ، وهو كل ما نعرفه عن الحقيقة .

هذه هى الرسالة التى آليت على نفسى الدفاع عنها . إن حقيقة أية فكرة ليست خاصية ساكنة كامنة فيها . إن الحقيقة فى ذاتها فكرة . إنها تصير حقيقية إذ إن الأحداث تثبت حقيقتها ، وتنوعها فى الواقع حدث ، عملية متفاعلة ، فالعملية هى التنوع ذاته ، وهذا التنوع يتميز بذات واحدة ؛ كما أن صلاحية الفكرة هى القدرة على إثبات ذلك عمليًّا » ص ص ٢٠٠ - ٢٠١ .

والأفكار التى تختبر بهذا الأسلوب ويثبت عدم إمكان الاعتماد عليها عمليا تصبح « أدوات غير ذات قيمة للفعل » ص ٢٠٢ (وهذه تشبه تماماً نظرية الحقيقة التنفيذية عند جون ديوى) .

وقيمة مثل هذه الأدوات الفكرية كأفكار قابلة للتنفيذ لابد أن توضع موضع الاختبار فى كل يوم من أيام حياتنا . وكما يقول جيمس : « نحن نعيش فى عالم الوقائع التى يمكن أن تكون

مفيدة بلا حدود أو مؤذية بالقدر نفسه أيضاً . إنها الأفكار التى توحى إلينا باختيار أو توقع الحقيقى منها فى كل هذا المجال الأولى للتعدد ، فى حين أن متابعة مثل هذه الأفكار بمثابة واجب إنسانى أساس » ص ص ٢٠٢ - ٢٠٣ .

ولكى نقرب لأذهاننا معنى نظريته للحقيقة كما تتطور من خلال المحاولة والخطأ ، فإن جيمس غالبا ما استخدم كلمات ذات دلالات غير شائعة وغير مفضلة مثل « القيمة الفورية » للحقيقة . وتكلم أيضاً عن « المنفعة أو الفائدة العملية » التى توحى بالحلول الوسط التى تتميز بالكسل والجبن والجشع . وعدم الرغبة فى خوض المعارك من أجل المبادئ الأخلاقية وما شابه ذلك : « وعلى سبيل الإيجاز الشديد فإن الحقيقى هو النافع والمفيد فقط فى منهج تفكيرنا ، تماماً مثل « الصحيح » الذى يعد النافع والمفيد فى منهج سلوكنا والنافع هنا هو غالباً ما يناسب أى ظرف ، وهو نافع فى نهاية الأمر وعلى كل الوجوه بطبيعة الحال . إن كل ما ينتج من نفع عن التجربة الراهنة كلها لا يساير بالضرورة كل التجارب الأخرى بالقدر نفسه من الإشباع . وكما نعرف فإن للتجربة أساليبها فى فرض نفسها وجعلنا نصحح أفكارنا الأثيرة الراهنة » ص ٢٢٢ .

هكذا فإن كل ما يعنيه جيمس « بالمنفعة أو الفائدة العملية » هو أنه لا يوجد شيء كنا قد اعتقدنا حقيقته فى وقت ما بناء على مبررات كافية ، وهذا الشيء بالضرورة سيستمر حقيقيًّا فى المواقف الأخرى والأوقات الأخرى :

« علينا أن نعيش اليوم على أساس من الحقيقة التى نستطيع الحصول عليها اليوم ، وأن نكون على استعداد غداً لاعتبارها شيئاً مزيفاً . وكان الفلك البطلمى ، والفراغ الإقليدى ، والمنطق الأرسطى ، والميتافيزيقا الأكاديمية - نافعة ومفيدة لقرون ، لكن التجربة الإنسانية طغت على هذه الحدود ، والآن أصبحنا نعتبر هذه الأشياء حقيقية نسبيًّا ، أو حقيقية فى حدود التجربة . أما إذا أخذناها « على الإطلاق » فهى زائفة ؛ لأننا نعلم أن هذه الحدود عرضية وربما يكون المنظرون السابقون قد تخطوها تماماً مثلما فعل المفكرون الحالمون ! » ص ٢٢٢

وقد لاحظ مفكر دانماركى أننا نعيش قدما إلى الأمام ، لكن إدراكنا يسير إلى الخلف . والبراجماتية تذكرنا أن أفكارنا العملية ليست (الوحيدة) المعرضة لكى تصبح غير حقيقية فى المستقبل ، بل أفكارنا كلها بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ، مثل : نظرية بطليموس التى تنادى بأن الشمس تدور حول الأرض وبأن كوكبنا الصغير هو محور الكون .

فى فصل عن « البراجماتية والإنسانية » يبدى جيمس إلى أى مدى كبير يتفق هو مع ف .

س . س شيللر فيلسوف المذهب الإنسانى فى بريطانيا ؟ يقدم هذا الاصطلاح تأكيداً مفيداً لقناعة جيمس بأن كل الحقائق من صنع الإنسان ، ومن هنا كان تحيزها النابع من طبيعتها المحدودة الناقصة التى تحمل فى طياتها كل الصفات البشرية . وفى قاعات محاكمنا تتغير تفسيرات قوانيننا بتغير البيئة الاجتماعية وفى الواقع فإن أية لغة مازالت متداولة – أية لغة حية – تتغير فى الشكل والمعنى والنطق . « وقد طبق السيد شيللر هذا التشابه المنطقى (بين القوانين واللغة) على المعتقدات ، واقتراح اصطلاح « المذهب الإنسانى » للنظرية التى تقول بأن حقائقنا – إلى حد غير مؤكد – من صنع الإنسان أيضاً . وتزيد الدوافع الإنسانية من حدة كل القضايا التى نطرحها ، فى حين يكمن الرضا أو القناعة فى كل إجاباتنا ، ومن هنا فإن كل أفكارنا الجاهزة لها زاوية إنسانية » ص ٢٤٢ .

وبالنسبة لكل من جيمس وشيللر فإن هذه النظرية تنطوى أيضاً على مفهوم فلسفى للواقع كشىء تعددى : فالواقع الوحيد الذى نستطيع أن نجربه يصل إلينا عبر التغير المستمر لإحساساتنا . فهى تأتى ببساطة إلينا ، ولا نملك من التحكم فى وصولها إلينا سوى قدر ضئيلٍ ، لكننا نملك – كما يقول جيمس – « حرية معينة فى التعامل معها ، لكن لاحظ أننا نمارسها ونؤكدها فى النتائج التى تساير ميولنا واهتماماتنا ، وطبقاً لتأكيدنا الذى نركزه هنا وهناك فإن تراكيب الحقيقة التى تنتج عن هذا مختلفة تمام الاختلاف . وباختصار فإننا نتسلم كتلة الرخام ، لكننا نقوم بنحت التمثال بأنفسنا » ص ص ٢٤٦ – ٢٤٧ .

وهكذا « فنحن نضيف إلى كل من الفاعل والمفعول جزءاً من الواقع . وفى الواقع فإن العالم يصبح فعلا قابلا للصياغة وفى انتظار اللمسات النهائية لأيدينا ومثل مملكة السماء فإنه يعانى من العنف الإنسانى بإرادته . والإنسان هو السبب الكامن وراء كل هذه الحقائق المتعلقة بالعالم ، ولعل الفارق الضخم بين العقلانى والبراجماتى يكمن فى النهاية فى أن الواقع جاهز مسبقاً وكامل إلى الأبد بالنسبة للعقلانية ، أما بالنسبة للبراجماتية فإن الواقع مازال جارى الصنع ، ومازالت بعض ملامحه فى انتظار المستقبل لتكتمل : فمن ناحية يبدو الكون آمناً تماماً ، ومن ناحية أخرى مازال يمارس مغامراته » ص ٢٥٧ .

أطلق جيمس على هذا اصطلاح « البراجماتية » أو « الفلسفة التى لا تنطوى على أى خداع . . » [٣] والجملة تمثل وتدل على هذا المعنى . فهى تمثله بأسلوبها الأدبى غير الفنى ، الحاد ، وغير الرسمى ؛ وتدل عليه بإبرازها رغبته فى العيش بدون زيف أو ادعاء . إنها تتقمص

روح الشجاعة ، والنظرة الكلية ، وروح الدعابة والشباب لكى تعيش فى عالم ليس فيه شىء مؤكد سوى التغير والمسايرة البراجماتية له ، لكن أسلوب جيمس النثرى الذى يومض ويتفجر بجدة وانبهار صوره الحية النابضة وتعبيراته التى تنوء بالمعانى – يعبر عن الإثارة التى يحدثها العيش فى عالم يؤكد جيمس « أنه قابل فعلا للصياغة وفى انتظار اللمسات النهائية لأيدينا » .

وبالرغم من إيمان جيمس بتعددية هذا الكون وبالحقائق التى من صنع الإنسان – فإنه يعترف فى فصله الأخير بأنه ربما يكون هناك واقع غير معروف للحواس الإنسانية ليس فقط من المحتمل ، بل من الممكن أيضاً . وبناء على ذلك فإنه لا يقف ضد الفروض التى تنادى بوجود الله أو العالم الروحى ، وإذا منحت هذه الفروض البشر الراحة والشجاعة – فإنه لا يعترض عليها كفروض ، لكنه يحذر من أنه لا يوجد فرض روحى واحد يمكن أن يكون نافعاً لكل الناس من الناحية البراجماتية . فهو يعترف بقوله : « إننى أومن بعمق بأن تجربتنا الإنسانية هى أسمى أشكال التجربة التى فى الكون » .

وعلى أية حال فإن هذا بصراحة نوع من الإيمان المبالغ فيه والذى يعتنق لإشباع حاجة داخلية . وكل ما تصر عليه البراجماتية أنه لا يوجد لأحد الحق فى تحويل أى إيمان مبالغ فيه إلى قوالب صماء وقواعد غير قابلة للتغيير . دعه يستخدمها ، لكن دع كل إنسان لكى يبقى حرًّا فى اختيار اعتقاداته الخاصة به . وبسبب هذا التسامح اتهم جيمس بتقديس التفكير الذى ينبع من رغبات الإنسان وتطلعاته وخلطه « بالحقيقة » ، لكنه بالطبع كان يهدف إلى حتمية إخضاع أى إيمان مبالغ فيه للاختبارات البراجماتية التى طالب بتطبيقها نفسها على كل الحقائق .

ولم تعد النظرية البراجماتية للحقيقة تثير جدلا ساخناً ؛ ولم يعد كل إنسان يتقبلها ؛ لكن مفهوم الحقيقة كشىء نسبى ، وأن الفرض المطلق كشىء لابد أن يخضع لامتحان التجربة – كل هذا لم يعد على الأقل مذهلا ؛ كما كان منذ نصف قرن مضى ، لكن النظرية مازالت لها من الدلالة ما كان لها عند بداية هذا القرن .

وبالرغم من الحقيقة التى تؤكد شهرة الأمريكيين العالمية كقوم براجماتيين – فإنهم مازالوا يظهرون ميلا لبناء القوالب العقلانية التى يصبون فيها القضايا التى هى أشمل فى الدين والحكومة مثل السياسة الخارجية أو الاقتصاد أكثر من تبنى الفروض التى يمكن اختبارها وصياغتها وإعادة تشكيلها لكى تناسب الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى المتغير .

لكن الأمريكيين لا ينفردون بهذه الطريقة الموروثة للتفكير والسلوك . فإذا كانوا يميلون إلى

عتبار الشيوعية شرًّا مطلقاً ، ويجدون صعوبة فى التفريق بين الأشكال المتنوعة للاشتراكية – بين المنادين « بالحقائق » الماركسية يفعلون الشيء نفسه . . وفى الواقع فإن معظم الدول مازالت تفسر الرأسمالية الأمريكية فى ضوء واقعها الذى ساد فى القرن التاسع عشر . ويمكن أن يحقق تطبيق نظرة جيمس العملية إلى الحقيقة فهماً وتسامحاً أفضل بين الأمم ، وذلك عندما يجعل من الممكن لها أن تتقبل الاختلافات فيما بينها ، وأن تلطف من التوترات التى تنشأ بينها . وربما لم يكن هناك زمن فى التاريخ الإنسانى من قبل مثل الآن فى حاجتنا الملحة إلى « البراجماتية » ذلك « الاسم الجديد الذى قدمه وليم جيمس لبعض الأساليب القديمة فى التفكير » .

ملاحظات

١ – هاينريخ ستراومان : « تاريخ الأدب الأمريكى فى القرن العشرين » (الطبعة الثالثة المنقحة ، نيويورك ، ١٩٦٥) ص ١ .

٢ – وليم جيمس : « البراجماتية : اسم جديد لبعض الأساليب القديمة فى التفكير : محاضرات عامة فى الفلسفة » (نيويورك ، ١٩٠٧) . ومن خلال الفصل كله سجلت أرقام الصفحات بين قوسين بعد كل مقتطف .

٣ – من وليم جيمس إلى ثيودور فلاورنوى ، ٢٦ مارس ١٩٠٧ ، « خطابات وليم جيمس وثيودور فلاورنوى » إعداد روبرت س . لى كلير (ماديسون ، ويسكونسن ، ١٩٦٦) ص ١٨٧ .



آلن جوتمان

آلن جوتمان أستاذ مشارك فى الدراسات الإنجليزية والأمريكية فى كلية آمهرست حيث انضم إلى هيئة التدريس بها منذ عام ١٩٥٩ . وقبل ذلك كان مدرساً مساعداً للدراسات الإنجليزية والأمريكية فى جامعة مينيسوتا .

وقد حصل على درجة الليسانس من جامعة كولومبيا ، وعلى درجة الدكتوراه من جامعة مينيسوتا . وكان موضوع رسالته للدكتوراه « الجرح فى القلب : أمريكا والحرب الأهلية الإسبانية » الذى نشرته دار ماكميلان فى عام ١٩٦٢ ؛ كما حصل الأستاذ جوتمان على منحة الزمالة من كارنيجى فى الدراسات الأمريكية لعامى ١٩٥٦ – ١٩٥٧ . وحاز جائزة نورمان فورستر فى عام ١٩٦٤ . ونشر مقالات فى مجلات أكاديمية عدة تشمل « المجلة الأمريكية الفصلية » ، و« مجلة نيوإنجلاند الفصلية » ، ومجلة « الدارس الأمريكى» ومجلة « الأدب الأمريكى » ، ومجلة « النقد » ، و« دراسات جامعة ويسكونسن فى الأدب المعاصر » .

(٢٢) تربية هنرى آدامز :

بقلم : آلن جوتمان

فى مجلة « إدنبرة ريفيو » عدد أكتوبر ١٨٤٠ نشر جون ستيوارت مل تحليلا مطولا للجزء الثانى من الترجمة الإنجليزية للدراسة الكلاسيكية التى كتبها أليكسس دى توكفيل بعنوان « الديمقراطية فى أمريكا » وناقش مل هذا الاتجاه المتفائل لمعظم الأمريكيين ، وميلهم إلى الاعتقاد فى التقدم ، وافتراضهم أن التغيير كلمة مرادفة للتقدم والتحسن.وقد أشار شرح مل لهذا الإيمان بالتقدم إلى العوامل المثالية والمادية . كتب يقول :

« لابد أن يتوارى احترام الآراء القديمة حيث يتقدم العلم والمعرفة بسرعة ؛ وعندما يصبح الناس بصفة عامة مهتمين بالتاريخ الحديث لمعظم الاكتشافات الطبيعية الهامة – فإنهم يملكون المبرر الذى يشكل لهم رأياً ينظر إلى أجدادهم ببعض الاحتقار . إن مجرد الثمار الملموسة للتقدم العلمى فى مجتمع ثرى ، والتحسينات الميكانيكية ، والآلات البخارية ، والطرق الحديدية – كل هذا يثير الشعور بالإعجاب تجاه العصر الحديث ، والإحساس بعدم الاحترام للعصور القديمة . وهو إحساس يتغلغل حتى إلى الطبقات التى لم تحصل على أى نصيب من التعليم » .

وباختصار فإنه كان فى أمريكا افتراض منتشر على نطاق واسع يقول : إن الابتكارات التكنولوجية دليل على التقدم الأخلاقى والسياسى . لقد كان افتراضاً سهلا ، ويبدو أن نظرية

داروين فى التطور كانت تسانده ، وكان هذا هو الافتراض الذى صارع هنرى آدامز من أجل دحضه .

إن سيرته الذاتية « تربية هنرى آدامز » ترجع إلى زمن - إذا لم يكن ذهبيًّا - فقد كان على الأقل أفضل من العصر الذهبى الذى عاش فيه . فقد رأى الفساد فى الولايات المتحدة فى فترة السبعينيات من القرن التاسع عشر ؛ مما جعله يكتب باشمئزاز ينتمى إلى آلهة الأوليمب . يقول : « إن تقدم التطور من الرئيس واشنطن إلى الرئيس جرانت كان كافياً وحده لكى يثير حيرة داروين » وبسبب احتقاره لكل ما كان معظم الأمريكيين يقصدونه « بالنجاح » - فقد كان فخوراً أن يدعو نفسه فاشلاً !

كان ماهراً ماكراً بالدرجة نفسها من الفخر والكبرياء . وكان المقللون من شأنه على أهبة الاستعداد دائماً للإشارة إلى التناقض بين حياته وحياة أبيه وجده وجد جده ، لكن آدامز سبق نقاده ، وجعل من هذا التناقض نفسه أحد الخطوط الفكرية الرئيسة فى سيرته الذاتية . فيقول لنا فى الفصل الأول بعنوان « التربية » : إنه كان يجلس - عندما كان يحضر قداس الكنيسة فى طفولته - مباشرة خلف جده جون كوينسى آدامز : الرئيس السادس للولايات المتحدة ، ومباشرة تحت (لوحة) تذكارية لجد جده جون آدامز : الرئيس الثانى للولايات المتحدة . وكانت الكنيسة نقطة ثابتة فى حياته المبكرة ، أما وصوله التالى إلى كرسى الرياسة فكان نقطة أخرى . وكما يخبرنا مستخدما ضمير الغائب : « قال البستانى الآيرلندى ذات مرة للطفل : إنك تعتقد أنك ستصبح رئيساً أنت أيضاً .وكانت الملاحظة العرضية قد تركت أثراً عميقاً إلى هذا الحد فى عقله » ويستمر آدامز فيقول : « تلك الملاحظة لم ينسها قط ، ولم يستطع أن يتذكر على الإطلاق متى فكر فى هذا الموضوع ؟ فقد كانت فكرة جديدة بالنسبة له أن يكون هناك أى شك فى أن يصبح رئيساً للجمهورية ، فما كان فى الماضى يجب أن يستمر على ما هو عليه » .

وكأى طفل افترض أن موقفه عادى جداً ، وليس فيه ما يثير الدهشة ، على أساس أن أجداده كرؤساء للجمهورية كانوا حقيقة لا تقبل الجدل . وعندما تقدم به العمر ونظر إلى حياته الماضية أدرك كم كانت طفولته غير عادية ! وتبرز الفقرة الأولى فى « تربية هنرى آدامز » المنظر بأسلوب فنى مميز ، ويبدو المكان ذا أولوية على الزمان ، فى حين يعلو الزمان فوق الذات الفردية . يبدأ الكتاب كالآتى :

« تحت ظل بيت الولاية فى بوسطن ، هذا البيت الذى يدير ظهره لبيت جون هانكوك – الممر الضيق المسمى بشارع هانكوك . فهو يمر بشارع بيكون ثم يخترق أراضى بيت الولاية إلى شارع ماونت فيرنون على قمة تل بيكون ، وهناك فى البيت الثالث الذى أسفل ماونت فيرنون ، فى ١٦ من فبراير ١٨٣٨ – ولد طفل وتم تعميده على يدى عمه راعى « الكنيسة الأولى » على مبادئ الوحدانية السائدة فى بوسطن ، وذلك باسم هنرى بروكس آدامز » . ويستمر فى مناقشة كل الأفكار المتداعية والتى يسميها « استعمارية » و « سحيقة » : أى أنه يقصد أنها تنتمى إلى فترة الاستعمار وعصور ما قبل التاريخ حين سكن الإنسان الكهوف . ويوازى مولده بمولد إنسان افترض وجوده فى الخيال ويدعى إسرائيل كوهن . « فقد ولد فى أورشليم تحت ظلال المعبد وتمت طهارته فى المحفل تحت رعاية عمه الكاهن الأعظم » .

وعلى أية حال فقد كانت بوسطن جزءاً من كل أكبر منها قليلا . وفى الصيف عاش هنرى آدامز فى شبابه مع أجداده فى مدينة كوينسى القريبة : ويدور الفصلان الأولان فى « تربية هنرى آدامز » حول التناقض بين بوسطن وكوينسى . وترمز الأماكن إلى الاهتمامات التى سيطرت على حياة آدامز بطولها .

فقد كتب يقول : « كانت المدينة معتقلا شتويًّا : المدرسة والقواعد والنظام . . . كانت المدينة هى القيود والقانون والوحدة . أما الريف الذى على بعد سبعة أميال فقط فقد كان بمثابة الحرية والتنوع والخروج على القانون والمتعة التى لا حدود لها والنابعة من مجرد الانطباعات الحسية التى تمنحها الطبيعة مجاناً ، والتى يتنفسها الصبية دون أن يدركوا هذا . . . أما الصيف فكان الطبيعة فى حللها المتعددة ، فى حين لم يكن الشتاء سوى المدرسة » . وكانت الوحدة والتعدد من المصطلحات الأساس فى فكره .

وبالرغم من أن المدينة والريف كانا مكانين مختلفين مرتبطين بفصول مختلفة – فقد شكلا جزءاً من وحدة أكبر هى وحدة الزمن . وكما استوعب بوسطن وكوينسى فقد كانت كلتاهما جزءاً من القرن الثامن عشر . عندئذ وبكل عناصر المفاجأة الدرامية تأتى الحقائق التكنولوجية التى أشار إليها جون ستيورات مل عن حق . وفى الصفحة الثالثة من كتابه يكرر آدامز كلمة troglodytic أى كل ما ينتمى إلى سكان الكهوف فى العصور السحيقة ؛ كما يعزف نغمة الاغتراب :

«كان هو وبوسطن مدينته التى تنتمى إلى القرن الثامن عشر بكل صفات سكان الكهوف فى العصور السحيقة – قد عُزِلا فجأة عن العالم – انفصلا إلى الأبد – بعملية لا تمت إلى المشاركة الوجدانية بصلة : فقد كان هذا نتيجة لافتتاح الخط الحديدى بين بوسطن وألبانى ، وظهور أول بواخر كانارد فى الخليج ، والرسائل التلغرافية التى حملت من بالتيمور إلى واشنطن الأنباء التى تقول بأن هنرى كلاى وجيمس ك . بولك تم ترشيحها لرياسة الجمهورية . كان هذا فى مايو عام ١٨٤٤ ؛ وكان يناهز السادسة من عمره ؛ وكان عالمه الجديد جاهزاً رهن إشارته ، ولم تر عيناه سوى لمحات من العالم القديم ! » .

وإذا كان قد ترعرع طبقاً لتقاليد القرن الثامن عشر – فقد كان عليه مواجهة القرن التاسع عشر . وكثيراً ما أكد فى سيرته الذاتية أن تربيته كانت خاطئة وغير مناسبة . وعلى أية حال لم يكن الأمر يستغرق منه ثلاثين عاماً ، ولم يستمر حتى إدارة الرئيس يوليسيس س . جرانت ، وذلك لكى يدرك مدى اغترابه عن التيار العام للحياة الأمريكية .

وفى عام ١٨٤٤ كان صغيراً جدًّا حتى يدرك دلالة العصر الصناعى . وفى عام ١٨٥٠ عندما أخذه أبوه تشارلز فرانسيس آدامز إلى واشنطن استطاع أن يجمع لنفسه اللمحات الأولى للفساد السياسى ، بدأ الاهتمام الجاد عنده بأن أهالى بوسطن « لم يحلوا معضلة الكون » على حد قوله . وكانت حلول الوسط فيما يختص بالرق قد أثارت حيرته واضطرابه . وكان أكثر إثارة لاضطرابه – أن الرق بدا كأنه جزء لا يتجزأ عن التاريخ الأمريكى . وقد كان جورج واشنطن نفسه يمتلك عبيداً من الزنوج . وكان الطريق إلى ماونت فيرنون التى زارها آدامز زاخراً بالفقر ، وكانت الطرق الفقيرة بالنسبة لمواطن نيوإنجلاند تعنى الأخلاقيات الفقيرة . فقد كتب يقول : «كان الرق شيئاً سافلاً شريراً ، كما كان السبب أيضاً فى سوء هذا الطريق . . . لكن فى نهاية الطريق وكحد لنتاج الجريمة وقف كل من ماونت فيرنون وجورج واشنطن . . . ولم يخطر على باله إطلاقا أن يسأل نفسه أو أباه عن كيفية معالجة المشكلة الأخلاقية التى انتشلت جورج واشنطن من كل هذه السفالة والانحطاط ! »

وعلى كل حال فقد كان هدف التربية هو الإجابة عن مجرد مثل هذه الأسئلة التى طرحها الشاب هنرى آدامز ، لكن تربيته لم تمده بأية إجابات . فقد ذهب إلى كلية هارفارد فى عام ١٨٥٤ ثم إلى برلين فى عام ١٨٥٨ . ومن باب السخرية والتهكم فقد تلقى معظم معلوماته ومعارفه عندما كانت علاقته بالدراسة المنتظمة واهية للغاية : فعلى سبيل المثال عندما جلس فى

حديقة لشرب البيرة فى برلين وأصغى إلى موسيقى بيتهوفن أدرك كم كان محروما من هذه التجربة الحسية !

وفى إيطاليا عام ١٨٥٩ اكتشف آدامز تناقضات أكثر ، وحصيلة معلومات أكبر لا يمكن أن تساير المفهوم التقليدى للتقدم « لم يكن من الممكن إخضاع روما لخطة منظمة للتطور مثل تلك التى خضعت لها مدينة بوسطن النظامية التى تنتمى إلى الطبقة المتوسطة ، فلم يكن أى قانون للتقدم ينطبق عليها ، ولا حتى التتابع الزمنى - الذى يعد الملجأ الأخير للمؤرخين الذين لا حول لهم ولاقوة - أصبح بذى قيمة . لم تعد السوق تؤدى إلى الفاتيكان كما لم يعد الفاتيكان يؤدى إلى السوق » ويستشهد آدامز بإدوارد جيبون الذى يخبرنا فى سيرته الذاتية عن تلك اللحظة التى جلس فيها على درجات سلم إحدى كنائس روما يصغى إلى ترانيم المساء ، فقد قرر فى تلك اللحظة أن يكتب تاريخ انهيار وسقوط الإمبراطورية الرومانية لكن وحياً من هذا النوع لم يطرأ على ذهن آدامز .

وموجز القول أنه عاد إلى أمريكا وإلى الأحداث التى بدت أنها تنذر بانهيار وسقوط الولايات المتحدة . كان إبراهام لينكولن قد تم انتخابه رئيساً للجمهورية ، وكان الجنوب على وشك أن ينسحب من الاتحاد . واختار لينكولن تشارلز فرانسيس آدامز - والد هنرى - لكى يكون وزيراً مفوضاً لدى إنجلترا واصطحب هنرى أباه إلى لندن بصفته سكرتيراً خاصا له . وتتركز فصول الكتاب من الثامن إلى الخامس عشر أساساً على الجهود الدبلوماسية للأب والمغامرات الاجتماعية والفكرية للابن . وإنه لمن الأفضل الاعتراف بأنها كانت - وذلك باستثناء واحد منها - أقل الفصول إقناعاً وإشباعاً فى « تربية هنرى آدامز » .

كان الفصل الخامس عشر هو هذا الاستثناء ، وكان بعنوان « الداروينية » . فى هذا الفصل يقدم آدامز واحداً من أهم الرموز : سمكة التيراسبس التى يقول عنها آدامز إنها ابنة عم سمكة الكافيار ! فعندما كان يبحث عن مدخل لدراسة نظريات داروين ، اختار آدامز دراسة الجيولوجيا تحت إشراف سير تشارلز لايل . وبالتهكم المعروف عنه يعبر آدامز عن النظرة المعاصرة للتطور بقوله : « لقد كان التطور غير المتقطع فى ظل ظروف موحدة مصدراً لسرور كل إنسان ما عدا القساوسة والأساقفة ؛ فقد كان أفضل بديل للدين ، أى قانون إلهى عام وشامل ومضمون ومحافظ وعملى . » كان التطور نظرية مقبولة لكنها ذات صعوبات فكرية ، لكن سرعان ما اكتشف آدامز أشكالا مثل حشرات الخشب التى لم تتغير بطول الزمن الجيولوجى .

أما سمكة « التيراسبس » فما زالت أكثر من لغز : فقد كانت أولى الفقريات ، وقبل أن يوجد « السديم الأبدى » وهو اصطلاح يقصد به آدامز بالتأكيد إيحاءات من الإنجيل . ومثل الأطفال الذين قيل لهم : إن الله خلق العالم ؛ فسألوا حينئذ : ومن خلق الله ؟

تعلم آدامز أن الإنسان تطور من سمكة « التيراسبس » . لكن لم يستطع أحد أن يخبره من أين جاءت سمكة « التيراسبس » . أما إذا كان علم الأحياء فى القرن العشرين قادراً على تقديم الإجابة فهذه ليست قضيتنا الآن ؛ فقد أمسك آدامز برموزه واستخدمها فى تدعيم حجته فى أن « التطور . . لم يتطور ؛ والوحدة النمطية . . لم تكن نمطية ؛ والاختيار . . لم يختر » هذا إذا استخدمنا كلماته بالنص . وقد ظهرت « التيرابيبس » و « حشرات الخشب » مرات أخرى فى الفصول التالية ؛ لكى تطارد آدامز وتفرض وجودها عليه ، وتمده باستعارات جديدة .

عادت أسرة آدامز إلى الولايات المتحدة فى عام ١٨٦٨ . وكانت الأمة قد تغيرت تغيراً أذهل آدامز . ووقع اختياره على استعارة لا تمت إلى الثقافة الأمريكية بصلة لكى يصف بها ذهول أسرته . قال : « وإذا كانوا بمثابة تجار قدموا من مدينة تاير فى عالم ألف قبل الميلاد وهبطوا من قارب قدم على التو من جبل طارق – فمن الصعب أن نقول : إنهم كانوا غرباء على شاطئ عالم تغير إلى هذا الحد مما كان عليه منذ عشر سنوات مضت ! »

كانت الأمة التى ساعد جون آدامز فى تأسيسها قد أصبحت الآن بين يدى البارونات اللصوص ! » أى رجال الصناعة الذين اعتبروا القارة غنيمة استولوا عليها بحماس بربرى ! كانت الأمة مدينة لشركات السكك الحديدية ، وكان الفساد قد استشرى بين أعضاء الكونجرس لدرجة تشيع اليأس فى النفس تماماً . وعندما طلب آدامز من أحد مديرى الحكومة أن يتجمل بالصبر فى معاملته للكونجرس – صاح المدير الحكومى قائلا : « إنك لا تستطيع أن تكون مهذباً مع أى عضو فى الكونجرس ! إن هذا العضو خنزير ! ولابد من أن تتسلح بعصا لكى تضربه بها على فمه ! »

وكان يوليسيس س . جرانت رئيساً للجمهورية فى ذلك الوقت وترك آدامز العنان لخواطره لكى تحيط بالجوانب الغامضة لهذه الحقيقة : « لم يعد لأمريكا أية حاجة لاستخدام آدامز لانتمائه إلى القرن الثامن عشر ، ومع ذلك فهى تتعبد فى محراب جرانت لأن الزمن قد عفا عليه وكان من المفروض أن يعيش فى كهف وأن يلبس الجلود ! » ففى مواجهة دليل دامغ مثل يوليسيس س . جرانت أصبحت نظرية التطور مثيرة للاستهزاء والسخرية !

وفى عام ١٨٧٠ تحول الذهول والإحباط إلى حزن عظيم ، فلقد استدعاه زوج أخته ببرقية إلى إيطاليا حيث كانت أخته لويزا تصارع الموت بمرض التيتانوس. وخارج غرفتها كان الصيف الإيطالى بكل نعومته فى حين جثم الرعب فى داخلها. كتب آدامز يقول : « كان آخر درس ، آخر مرحلة من مراحل التعليم – قد بدأ حينئذ لقد عاش عبر ثلاثين عاما من الخبرة المتنوعة إلى حد ما بدون أن يشعر فى مرة ما أن قوقعة الحياة العادية قد انكسرت ! فلم يكن قد رأى الطبيعة إطلاقا ، إذ إن عينيه لم تخترقا السطح الذى هو بمثابة غطاء السكر الذى تظهره للشباب . فجأة صفعه هذا الإحساس على وجهه بكل وحشية الزمن القاسى ، واستمر معه رعب الصفعة طول حياته بعد ذلك ، بل إن التكرار جعله يتضاعف إلى درجة لم تستطع فيها الإرادة أن تصارعه فقد كان أثقل مما تستطيع نفسه أن تحتمل » رأى الطبيعة الآن عبارة عن « خليط من قوى الفوضى وانعدام الهدف » وبعد ذلك لخص فى سيرته الذاتية الدرس فى جملة من أشهر جمله المأثورة : « الفوضى هى قانون الطبيعة فى حين أن النظام هو حلم الإنسان » .

ويصف ما تبقى من الكتاب سعيه الحثيث وراء ذلك الحلم : فقد أصبح مؤرخاً وقضى فترة وجيزة فى التدريس بجامعة هارفارد ، كما نشر عدداً من الكتب فى التاريخ الأمريكى ، وكان أشهرها الجزء التاسع : « تاريخ الولايات المتحدة فى أثناء إدارة كل من توماس جيفرسون وجيمس ماديسون » وكان التاريخ تأملات زاخرة بالتهكم من الفشل القومى : رأى آدامز فى جيفرسون نموذجاً أمثل للمؤمن الليبرالى بالتقدم ، والرجل الذى يهدف إلى ترسيخ إيمانه على أسس من المنطق . وكان ماديسون شخصية على المستوى نفسه من التنوير ، وكان تلميذاً لجيفرسون كما كان خليفته فى البيت الأبيض . كان هدفهما صحيحاً ، لكن خططهما سارت فى الطريق الخطأ : فالحرب التى تجنبا اندلاعها مع إنجلترا اندلعت بالرغم منهما ، وأحرق البريطانيون مدينة واشنطن ، وبدا مبنى الكابيتول المدمر لآدامز رمزاً مناسباً لمصير التطلعات الساذجة . فى هذا العمل كما فى أعمال أخرى أثبت آدامز أنه يملك خيالا تاريخيًّا من أحسن طراز ، لكن السيرة الذاتية التى كتبت لتجسد فشل الكاتب دراميًّا – نادرا ما ذكرت إنجازاته الأكاديمية .

قاده سعيه الحثيث وراء النظام إلى معرض شيكاغو عام ١٨٩٣ حيث وجده مجرد « كسر لعنصر الاستمرار وخروج عن التتابع التاريخى ». فى ذلك المعرض قرأ فردريك جاكسون تيرنر بحثا ضمنه مفهومه لأهمية الحدود فى التاريخ الأمريكى ، لكن آدامز تأثر أكثر بالتغيرات

التكنولوجية وبالطاقات التى تضاعفت فى ظل الرأسمالية الصناعية.وتسجِّل « تربية هنرى آدامز » صعود أصدقائه إلى القوة السياسية مثل جون هاى وثيودور روزفلت ، لكن القرارات السياسية التى اتخذت فى تلك الأيام صدمت آدامز ؛ إذ بدت غير منطقية وغير مناسبة إذا ما نظر إليها فى ضوء التغيرات فى التكنولوجيا وفى النظرية العلمية وعندما بدأ فى دراسة الرياضيات والفيزياء وجد فى الفيزياء النظرية لكارل بيرسون تأكيداً لإحساسه الشخصى بوجود الفوضى . فيقتطف من بيرسون قولته : « النظام والمنطق ، الجمال والخير – كلها صفات ومفاهيم نجدها فقط فى ارتباطها بعقل الإنسان . » وفهم آدامز معنى إنجاز بيرسون على أن العالم يقوم بفرض النظام على دوامة من الذرات ولقد قرر بعزم متجدد أن يتفوق على الفيزيائى ، وأن يفرض نظاماً على حقائق التاريخ التى تبدو فوضوية لا رابط بينها !

وفى باريس فى « المعرض العظيم » عام ١٩٠٠ وجد زوجاً آخر من الرموز : « العذراء والدينامو » وعلى حد قوله : « أصبح الدينامو بالنسبة لآدامز رمزاً للآفاق التى لا نهاية لها . وعندما اعتاد مشاهدة معرض الآلات العظيم أصبح يشعر بآلات الدينامو ذات الأربعين قدما كقوة أخلاقية مثله فى ذلك مثل المسيحيين الأوائل فى شعورهم تجاه الصليب ».ووراء الدينامو كمنت أسرار الإشعاع الغامض بحيث استطاع آدامز أن يتكلم عن نفسه – مستخدما المحسنات البديعية – عندما استلق على أرض « معرض الآلات » « فانكسرت رقبته التاريخية بفعل الاقتحام المفاجئ لقوى جديدة كل الجدة » .

فى مواجهة هذه القوى الجديدة وضع آدامز رمز العذراء . لقد جسدت العذراء مريم الناصرية قوى الحب . ويعلق بقوله : « سواء كانت رمزاً أم طاقة فقد قامت العذراء بدور أعظم قوة شعر بها العالم الغربى ، وجذبت أنشطة الإنسان إلى نفسها أكثر من أية قوة أخرى استطاعت أن تفعل هذا سواء كانت قوة طبيعية أو فوق الطبيعية ».لكن كيف استسلمت هذه القوة للقوى التى يرمز إليها الدينامو ؟ لكى يجيب عن هذا السؤال درس آدامز الفترة التى سادت فيها العذراء عقول البشر ، وهى القرن الذى امتد من ١١٥٠ إلى ١٢٥٠ بعد الميلاد . وكانت تلك هى اللحظة التى يستطيع منها « قياس الحركة الممتدة إلى عصره هو » وعندما يكتب عن تلك الفترة من حياته فإنه يقول : « عندما شرع فى القيام بالمهمة بدأ بالجزء الذى يدرك عقله كل أبعاده والذى تمثل فى « مونت * سان – ميشيل وتشارتريز : دراسة لوحدة القرن الثالث عشر » . من تلك النقطة رأى أن يحدد لنفسه مركزاً أطلق عليه : « تربية هنرى آدامز : دراسة

لظاهرة التعدد فى القرن العشرين » واعتماداً على نقطتى الالتقاء هاتين – كان يأمل عرض خطوطه لكى تنطلق إلى الأمام والخلف بلا قيود ، وتكون فى الوقت نفسه عرضة للتصحيح من أى شخص آخر يعرف أفضل » وبمعنى آخر فقد أكد العناصر المعادلة ، وبدأ فى تخطيط رسمه البيانى .

درس نيوتن ولايبنتز وحاول استخراج حسابٍ للتفاضل والتكامل من القوى التاريخية ؛ لكى يضاهيها بأوصافها الرياضية فى السرعة ومعدل تزايدها. وفى سيرته الذاتية – كما فى مقالاته الأخرى – تتبع منحنى التغير التاريخى ، وأكد أن الحركة من الوحدة إلى التعدد من ١٢٠٠ إلى ١٩٠٠ كانت فى معدل سرعتها أزيد من المقدر بحيث يحتاج الجيل التالى إلى ما يمكن أن يسمى « بالعقل الاجتماعى الجديد ». وبتنبيه بنتائج اكتشاف الطاقة النووية رأى مرة أخرى التغير أكثر من التقدم ، والتهديد بالانقلاب أكثر من الوعد بعالم مثالى (يوتوبيا) . ولم يقدم تنبؤات أخرى حول الناتج النهائى للنمو التاريخى ، كما سمح لنفسه أن يأمل أن المستقبل ربما احتوى على « عالم لا ينظر إلى الطبائع الحساسة والوديعة وهو يهز كتفيه فى لامبالاة » على حد قوله . لكن الأمل يبدو غير ذى موضع فى تربية هنرى آدامز » تماماً مثلما لا يوجد فى صندوق باندورا الشهير فى الأساطير الإغريقية والذى لم يكن يحمل لمن يفتحه سوى الشر .

وعلى أية حال فيجب ألا نأخذ تنبؤاته على محمل أكثر جدية من نظرته هو إليها . وبالرغم من استخدامه هذا كله للنظريات العلمية فقد ظل فناناً بصفة أساسٍ ، وربما كان فناناً رومانسيًّا أيضا . وعلى كل فقد كانت النظرية الديناميكية للتاريخ والتى اقترحها واحدة من نظريات كثيرة ممكنة . ولعل النقطة الهامة هنا تكمن فى أنه استغلها فى خلق نظامه الخاص به من وسط الفوضى المحيطة به . ففى « تربية هنرى آدامز » كتب يقول : « إذا كان لكل إنسان يحترم نفسه بما فيه الكفاية أن يصبح فعالا مؤثراً – ولو كمجرد آلة فقط – فإن عليه أن يضع نفسه بنفسه فى الاعتبار بطريقة ما ، وأن يبتكر المعادلة الخاصة به فى الكون الذى يعيش فيه ، إذا وجد أن المعادلات السائدة قد فشلت فى القيام بهذه المهمة ». وفى الاستعارة التى يستخدمها بنفسه ، فإن نظريته ليست حقيقة مطلقة ، لكنها كانت مجرد « بكرة لكى يلف عليها خيط التاريخ دون أن يتقطع » وكان الخيط الذى قصد به آدامز المادة التاريخية خيطاً حقيقيًّا بما فيه الكفاية ، لكن البكرة كانت قد فصلت أو صنعت خصيصاً لخدمة غرضه فى حين كان التصميم الذى نسجه من صنعه هو شخصيا . وقد أكد آدامز أن « أى تلميذ فى المدرسة فى استطاعته أن يحسم

المشكلة إذا ما منح الحق فى تحليلها بأدواته وأساليبه الخاصة » ، وليست هذه سوى نموذج آخر للتهكم الذى يستخدمه !

ومن ثم فإنه تم تحذيرنا بما فيه الكفاية . إن « تربية هنرى آدامز » كتاب غير عادى لأنه عبارة عن النظام الذى استخرجه رجل غريب ومدهش من حياته وعصره . إنه يستبعد قدراً كبيراً من الأشياء ، كما أثبت لنا إيرنست صامويلز فى سيرة هنرى آدامز التى كتبها عنه فى ثلاثة أجزاء . لكى نقتنص مثالا فريداً على هذا فإننا نعرف من صامويلز أن التمثال الرمزى للحزن والأسى له من الدلالة ما يتعدى الحدود التى رسمت له فى السيرة الذاتية . إن آدامز يشير إلى التمثال البرونزى الذى أقامه أوجستس سان جودينز والذى يطل على الكثير من الناس الذين يأتون إلى جبانة روك كريك لكى يخمنوا المعنى الكامن وراء هذا التمثال ؛ فهو يسقط عن عمد القول بأنه كان نصباً تذكاريًّا لزوجته التى انتحرت فى عام ١٨٨٥ ، وذلك بعد فترة وجيزة من وفاة أبيها . ونحن نعرف من الرسائل والوثائق الأخرى أن فقده لها كان فقداناً مأسويًّا كفقدان أخته تماماً ، ومع ذلك فقد اختار أن يحذف أى ذكر له من سيرته الذاتية .

وليس هناك سبب للدهشة أو خيبة الأمل من جراء هذا أو من جراء حذف الأشياء الأخرى ؛ فإن ما نحصل عليه فى أية سيرة ذاتية هو العمل الفنى القائم على حياة الإنسان . وكان هنرى آدامز بالقدر نفسه من الحساسية والذكاء الذى تمتع به أسلافه الذين تولوا رياسة الجمهورية . وعلى أية حال فإذا كانت حياته تبدو فاشلة فإن سيرته الذاتية لم تكن كذلك بصفتها عملا فنيًّا . وبعد خمسين سنة من وفاته فإن تنبؤاتها كلها مازلت مقنعة .

معالم الثقافة الأمريكية



رافن آ. ماكديفيد (الابن)

رافن آ. ماكديفيد (الابن) من علماء الأنثروبولوجيا واللغويات . فى عام ١٩٥٧ انضم إلى هيئة تدريس جامعة شيكاغو ، ثم شغل كرسى الأستاذية الكاملة هناك منذ عام ١٩٦٤ .

حصل على درجته للدكتوراه من جامعة ديوك فى عام ١٩٣٥ . وكان عضواً فى هيئات التدريس بجامعة القلعة ، وجامعة ولاية ميشيجان ، ومعهد لويزيانا الجنوبى الغربى ، وجامعة ويسترن ريزيرف فى السنوات ما بين عامى ١٩٣٥ و١٩٥٧ .

كما عمل عضواً زائراً فى هيئات تدريس جامعة كارولينا الشمالية ، وجامعة كولورادو ، وجامعة ميشيجان ، وجامعة نيوبرانزويك ، وجامعة إلينوى ، وجامعة كورنيل ضمن جامعات أخرى .

وكان الأستاذ ماكديفيد زميلا فى المجلس الأمريكى للجمعيات التعليمية ، وزميلا فى مؤسسات روزينوالد وفولبرايت ، وزميلا فى الاتحاد الأنثروبولوجى الأمريكى .

وعمل محرراً للأطلس اللغوى لكل من الولايات المتحدة وكندا منذ عام ١٩٦٤ . وهو الذى قام بتحقيق الطبعة المعتمدة لكتاب هـ . ل . منكن « اللغة الأمريكية » فى عام ١٩٦٣ ، كما أنه اشترك هو وبعض مؤلفين آخرين فى كتابة أعمال أخرى فى مجال اللغويات .

(٢٣) هـ . ل . منكن : **اللغة الأمريكية**

بقلم : رافن آ . ماكديفيد (الابن)

لنصف قرن كان كتاب هـ . ل . منكن « اللغة الأمريكية » مصدراً للمتعة والمعرفة بالنسبة للمهتمين بتاريخ الإنجليزية الأمريكية كلغة لها حيويتها وتنويعها الخصب . فقد بدأ فى عام ١٩١٩ كعمل متواضع لا يتعدى ثلثمائة صفحة ونما حتى قارب سبعمائة الصفحة فى الطبعة الرابعة التى صدرت فى عام ١٩٣٦ . وكان كل من الملحقين اللذين صدرا فى عامى ١٩٤٥ و ١٩٤٨ أكبر من الطبعة الرابعة . وكان الاختصار الذى نشر عام ١٩٦١ بمثابة بتر عنيف لضخامة المادة التى خلفها المؤلف وراءه ، لكنه مازال يناهز سبعمائة وسبع صفحات ، وهذا بدون المقدمة وقائمة الجمل والتراكيب والفهرس العام . وعلى سبيل المشاركة فى الجريمة – أى فى هذه الطبعة الأخيرة – فإننى أستطيع أن أشير إلى عورة أخرى كدليل على الإجهاد المضنى والاختيارات المحزنة التى يضطر إليها محقق عمل فنى خالد يهدف إلى تقديم التجربة اللغوية لشعب نشيط ، وأحياناً حكيم ، وغالباً بل دائما مسل .

حقاً إن « **اللغة الأمريكية** » – مثلها فى ذلك مثل كتب أخرى عظيمة – غالباً مايساء تقديمها على أيدى هؤلاء الذين يعرفونها معرفة ثانوية . وعندما أوشك عام ١٩٦٧ أن ينتهى أشار مراقب من عليائه فى ملحق عرض الكتب الصادر عن النيويورك تايمز إلى اعتقاد منكن الخاطئ بأن اللغتين الإنجليزية الأمريكية والإنجليزية البريطانية تتباعدان بسرعة لدرجة أنهما سرعان ما تصبحان لغتين غير مفهومتين لكلا الطرفين ! حقاً لقد ألمح منكن إلى هذا الاحتمال فى الطبعة الأولى وفى الطبعتين التاليتين فى عام ١٩٢١ و ١٩٢٣ ، لكنه فى مقدمة الطبعة الرابعة عام ١٩٣٦ لاحظ أن ضغط الأحداث قد جمع شمل الشعوب الناطقة بالإنجليزية

أقوى من ذى قبل لدرجة أن الاختلافات فى اللغة – كما فى الأشكال الأخرى للسلوك – يتوقع لها أن تتضاءل فى حدتها . وما هو مثير أكثر للتسلية أن كثيراً من هؤلاء الذين شوهوا كلمة منكن عام ١٩١٩ عن عدم الفهم المتبادل والمتزايد بين اللغتين الإنجليزية والأمريكية فشلوا فى إدراك أنها كانت مشتقة جزئياً من محاضرة مشهورة لمارك توين الذى اعتبره منكن واحداً من أعظم الكتاب الأمريكيين .

وسواء أسىء تقديم كتاب « اللغة الأمريكية » أم لا فإنه مازال يقرأ ويثير المتعة لدرجة أنه غالباً ما يجعل اليأس يدب فى نفوس هيئات تدريس الأدب التى تكتظ بها الجامعات والتى تسيطر على أقسام اللغة الإنجليزية بها . وإذا سلمنا بالنبوءة التى حققت نفسها بنفسها والتى تقول – إنه لن يكون هناك دارس [illegible]نجليزية سيدرس أى كتاب آخر إلا إذا كان مضطراً لذلك – فإن ذلك سيقلل من هيبة العر[illegible]لى أساس ميكانيكى ومن كتابات العلماء الاجتماعيين ، ورهبان الأدب الذين لم يستطيعوا إدراك إمكان تأليف كتاب رصين وجاد عن اللغة بأسلوب جيد بما فيه الكفاية بحيث يجذب إليه جمهوراً من الشعب !

لكن هذا حدث بالفعل . وبيعت الطبعة الأولى ذات الألف وخمسمائة النسخة فى يوم واحد تقريباً . وقد تم إعادة طبع الطبعة الرابعة والملحقين عدة مرات ، فى حين استمرت مبيعات الطبعة المختصرة بانتظام منذ ظهورها وقد جذبت الطبعات الأولى إلى مجال اللغويات دارسين من أمثال إينار هوجن الخبير المرموق فى الازدواج اللغوى وعمليات الاستعارة التى تنتقل بها الكلمات من لغة إلى أخرى ؛ وديفيد موريز دارس اللغة المعروف بباعه الطويل فى علومها وفى سلوك وثقافة الطبقات الدنيا التى تفرز الإجرام فى أمريكا .

وفى عام ١٩٤٥ لاحظ المرحوم ا . ج . كينيدى أن عدد الدراسات التى نشرت عن اللغة الإنجليزية الأمريكية منذ أول طبعة لكتاب « اللغة الأمريكية » يزيد على تلك التى نشرت فى القرون الثلاثة السابقة . وربما كان حجم هذه الدراسات قد تضاعف ثلاث مرات فى الربع الماضى من هذا القرن .

وبالإضافة إلى ذلك فإن كثيرا من الدراسة الأكاديمية ذات الدلالة مدينة بشكل واضح لمنكن سواء فى مجال الاقتراحات الأصيلة ، أو التشجيع الجاد ، أو المساعدة المالية . ولعل قائمة جزئية من هذا النوع من الدراسة يمكن أن تشتمل على جهود « جمعية الاسم الأمريكية » ومجلة « لغة التخاطب الأمريكية » ، ومشروع « الأطلس اللغوى » ، و « قاموس

التراكيب الأمريكية » لميتفورد ماثيوز ، و « أسماء على الأرض » لجورج ر . ستيوارت و « قاموس الإنجليزية الإقليمية فى أمريكا » لفردريك ج . كاسيدى ، وكتاب « إنجليزية إنجلترا : قاموس التراكيب البريطانية » لألن ووكر ريد ، بالإضافة إلى الاهتمام الحديث المركز فى اللهجات الاجتماعية والذى يهدف إلى تقديم برامج أكثر فاعلية فى تدريس الإنجليزية فى المدارس .

ولعل الأسباب الكامنة وراء هذا التأثير المتناقض بسيطة نسبياً :

أولا : كان منكن يجد سروراً لا ينضب فى التصرفات الغريبة الشاذة للأمريكيين العاديين فى حياتهم اليومية .

وثانيا : حاول مسايرة البحث العلمى فى هذا المجال ؛ ولم يقرأ فقط على نطاق واسع ولم ينتم فقط إلى معظم المنظمات الحرفية المهتمة بهذه الدراسات ، بل غالباً ما صحح قراؤه هفواته ووسعوا من منظوره ، علاوة على أن مادته المستمدة من المصادر الشعبية كانت تتضاعف بسرعة من خلال سعيه الدءوب لجمع كل ما تصل إليه يداه .

وأخيرا فإن تعود منكن على الاطلاع الواسع وخبرة عشرات السنين فى التعامل مع الصحف بكل قيودها وحدودها فى عملية النشر – كل هذا نَمى عنده أسلوباً واضحاً وحاداً تغلغل فى النفوس حتى الذين لم يتفقوا مع وجهة نظره .

وفى الحقيقة – وهذه الحقيقة لاحظها تقريباً كل من ألم بأعمال منكن – أن هذه الخصائص الزاخرة بالحمية وحب المعرفة والأسلوب اللاذع – تُميز كتابات منكن فى كل الموضوعات . وكان غرامه **باللغة** كمرآة لأنشطة الناس الذين يستخدمونها ، وقدرته على استخدام جملة سوقية غير محترمة إذا دعت المناسبة لذلك ، كل هذا جعل كتاب « اللغة الأمريكية » أفضل كثيراً من الكتب التى احتوت على رؤى علماء اللغويات البنائيين والتحويليين والتصنيفيين وغيرهم من القطاعات الأخرى المنافسة . وبالقدر نفسه تبدو تعليقات منكن على فيبلين ودرايزر أكثر إدراكاً ووعياً من النقد الأدبى الذى يتزعمه الآن الأنبياء الكبار بكل تعاليمهم البابوية المتعالية ! (١)

ويتنوع تنسيق كتاب « اللغة الأمريكية » بدرجات طفيفة من طبعة إلى أخرى ، حتى فى الطبعة المختصرة التى صدرت عام ١٩٦٣ كانت هناك تغيرات طفيفة عدة . وكان هناك تزايد مطرد فى عدد الدارسين المهتمين بالموضوع ، ويرجع هذا إلى الاهتمام المتزايد لكل من الباحثين

الأكاديميين والناس العاديين بالأساليب التى يستخدم بها الأمريكيون لغتهم .

وبصدور طبعة عام ١٩٣٦ كانت هناك إشارات هامشية كثيرة إلى مصادر كثيرة من أنواع متعددة لدرجة أن منكن صرف النظر عن قائمة المراجع الرسمية التى وردت فى الطبعات السابقة . وكان المسح الذى قام به للهجات الوافدة غير الإنجليزية فى الولايات المتحدة بكل الأضواء التى ألقاها على تأثيرات اللغة الإنجليزية على هذه اللغات – قد حذف ابتداء من ملحق عام ١٩٤٨ .

ومن ناحية أخرى فإن عدد المراجع التى تشير إلى مثل هذه المشروعات «كقاموس اللغة الإنجليزية الأمريكية» و «الأطلس اللغوى» – تضاعف كدليل على أن هذه الإنجازات أصبحت متاحة للجميع .

لكن البناء الأساس للكتاب ظل على أية حال كما هو ، وخاصة منذ عام ١٩٣٦ . وكان أول فصلين بمثابة افتتاحية للكتاب . الأول : «المجريان الاثنان للإنجليزية» – يدور حول الاهتمام المبكر بشواذ الاستخدام الأمريكى للغة ،(ويبدو غريباً اليوم أن كلمة «خدعة» إذا استخدمت بمعنى غير سوقى فإنها كانت تدل فى ذلك الوقت على الأرض التى يتم الاستيلاء عليها بطريقة ما ، ولابد أنها كانت أول كلمة هوجمت بصفتها كلمة أمريكية همجية وذلك على لسان شخص يدعى فرانسيس مور فى عام ١٧٣٥ ، وكان من أوائل المستوطنين فى جورجيا) . فهذا الفصل يدور أساساً حول الاعتراضات البريطانية على الممارسات الأمريكية للغة ، والردود الأمريكية المضادة لهذا النقد ، وأيضاً حول الصراع من أجل قبول هذه الاستخدامات عند الأدباء الأمريكيين والموظفين المتعلمين والسياسيين والدارسين الأكاديميين فى الأمم الأخرى .

أما الفصل الثانى «مواد البحث» فيفحص الخصائص الأساس للابتكارات الأمريكية ويحلل الأساليب المتعددة التى يتبعها المراقبون فى تعريف وتصنيف الإضافات الأمريكية. وليس من المدهش أنه لا يوجد مراقبان اثنان يتفقان فى التفاصيل . عندئذ تأتى الملخصات التاريخية الثلاثة : «بدايات الأمريكية» (الفترة الاستعمارية) ، و«فترةالنمو»(من الثورة إلى الحرب الأهلية) و «اللغة اليوم». فى كل من هذه الفصول نجد نظرة متعالية تستمرئ عدم الاحترام للبلاد وسكانها فى تلك الفترة ، وهى نظرة مصحوبة بأمثلة من الكلمات المستعارة ، واختلافات المعنى وتغيراته ، والمشتقات والتراكيب الجديدة ، والصياغات التى لا تقيم وزناً للقوالب الصحيحة .

أما الفصل السادس « الأمريكية والإنجليزية » فيصف التداخل المعاصر بين فرعى اللغة المتنوعين مع مقارنة الاستخدامات سواء بصفة عامة أوبصفة خاصة بمجالات علم المعانى مثل صفات وألفاظ التعظيم ، والألفاظ التى تلجأ إلى التورية بدلاً من استخدام المعانى المباشرة التى قد تجرح الشعور ، والألفاظ المحرمة والسوقية . ثم تأتى ثلاثة فصول تدور حول الملامح البنائية للغة : النطق والهجاء والنحو (وأطلق على الأخير اصطلاح « الكلام الدارج » ويشير إلى لغة العامة) . وهناك فصلان طويلان زاخران بالموضوعات الكثيرة المسلية عن « أسماء العلم فى أمريكا » و « العامية الأمريكية » ثم ملحق تفسيرى موجز عن « مستقبل اللغة » .

فى حدود هذا الإطار كانت هناك تغييرات عدة على سبيل الاستجابة للمعلومات المتزايدة فى نصف القرن الماضى : فى الطبعات الأولى كان التعبير الشائع على كل لسان « O.K. » قد وصف بأنه من الألفاظ التى ليست لها سلالة مؤكدة محددة مع إلقاء بعض الأضواء على النظرية الخاصة لوودرو ويلسون والتى تشير إلى اشتقاقه من لغة « تشوكتاو » إحدى قبائل الهنود الحمر فى أمريكا الشمالية.وفى ملحق عام ١٩٤٥ عاد منكن إلى مناقشة الفروض المثيرة التى تدور حول أصلها من أية ناحية ، لكن اقتراح آلن ووكر ريد صادف القبول عنده أكثر ، وهو الاقتراح الذى يقول : إن اللفظ أصبح شائعاً بصفته صرخة الحرب عند الديمقراطيين فى انتخابات رئاسة الجمهورية عام ١٨٤٠ ، وكان اختصاراً لكلمتى **Old Kinderhook** وهو الاسم المستعار للرئيس المسئول مارتن فان بورين .

وشكراً للأبحاث الإضافية التى قام بها ريد ، (وللصراع الشخصى الذى خاضه مع وود فورد هفلين مؤلف « قاموس الإنجليزية الأمريكية ») : فى عام ١٩٦٣ تم تتبع أصولها وتبدو أنها تعود بالتحديد إلى ميل عام لاستخدام العامية الأبجدية فى صحف بوسطن عام ١٨٣٨ . وبالصورة نفسها فإن القوائم الأولى للأجزاء الرئيسة من الأفعال المستخدمة عند لغة العامة من الأمريكيين وهى القوائم التى استخرج بعضها من الروايات الشعبية وبعضها الآخر من الخيال – قد حل محلها عام ١٩٦٣ الدليل المستمد من التسجيلات الميدانية للأطلس اللغوى ، الذى قام بمسحه كل من فرجينيا ماكديفيد والمرحوم إ . باجبى آتوود . وبدون أن يفقد أية لمحة من وميضه أوأية قيمة أخرى مثيرة للتسلية فإن الفصل الذى يدور حول العامية أصبح تعليقاً وثائقيًّا ذا نفوذ قوى فيما يختص بالمجتمع الأمريكى .

ولابد من تقديم الشكر فى هذا المجال إلى أبحاث مثل تلك التى قام بها ديفيد مورير فى

ميدان الحرف الإجرامية . أما ملامح اللهجات الاجتماعية فى كل من كندا الإنجليزية وأمريكا – وخاصة لهجات الأمريكيين الزنوج – فقد تم تقديمها بوضوح وتحديد أكثر فى ضوء اكتشافات وولتر س . آفيز ولورنزو تيرنر .

وبالطبع فإن هذا الملخص يعطينا فكرة غامضة عن الكنوز التى يحتويها كتاب « اللغة الأمريكية » فلايوجد قسم واحد يفتقر إلى جمله الاعتراضية المثيرة كما نجد فى تتبع أصل العادة الأمريكية المتعلقة بشجرة عيد الميلاد (ونكاد نكون متيقنين من أن المستعمرين الذين جاءوا من سلالة ألمانية هم الذين أدخلوها) ، وكما نجد فى الإشارات المدهشة إلى أصول لغة اليانكى Yankee (ومن المحتمل أنهـــــــا اشتقت من Jan Kees وهى تصغير لكلمة Jan Cornelius وتستخدم عن الهولنديين كـ John Doe أو Richard Roe كما هى مستخدمة فى الولايات المتحدة ، لتشير إلى الذكر الذى يفتقر إلى الهوية المحددة) ؛ أوكما نجد فى الأصول المشهورة للكلمة التى لا يمكن تجاهلها Cocktail (فمن المحتمل أنها اشتقت فى نيو أورلينز من الكلمة الفرنسية Coquetier بمعنى « الفنجانة التى توضع فيها البيضة المسلوقة قبل تقشيرها ») ، مع صيغ ذات اشتقاقات عدة مثيرة إن لم تكن فظيعة ، وكما نجد فى تتبع تاريخ الفعل to goose ، وفى قبول منكن للصياغة اللغوية لكلمة ecdysiast للإشارة إلى الفنانة التى تقدم نمرة الإستربتيز (وهى حرفة مهددة بالاندثار بعد شيوع ارتداء البكينى والفستان ذى الصدر العارى والارتفاع غير المحدد للمينى جيب) ؛ وكما نجد فى تزايد استخدام الألقاب فى مجتمع ديمقراطى تماماً ، وفى المظاهر الكاذبة المبالغ فيها والمتعلقة بمراسيم الجنازات وحرفة الحانوتى (ممهداً الطريق بذلك لكتاب جيسيكا ميتفورد « الموت على الطريقة الأمريكية ») .

وهناك مئات من الإشارات إلى اتجاهات منكن الأدبية والاجتماعية ، وحماسه للحيوية التى كتب بها كل من مارك توين ورنج لاردنر ، واحتقاره للروح الباهتة التى تغلف أعمال فينيمور كوبر وهنرى جيمس ، واشمئزازه من ادعاءات نقاد الأدب ومذاهب التربية ، وتسليته التى يستمدها من السلوك الغريب المستمر للسياسيين الأمريكيين بصرف النظر عن الحزب أوالجماعة التى ينتمون إليها (ولعل هذا يرجع إلى حكمته التى اكتسبها كمراسل سياسى له باع طويل فى هذا المجال ، وعن حق فقد كان الشك يأخذ منه كل مأخذ فيما يتصل بالمصلح المتحمس المشغوف ورجل الفضيلة التى تؤكد نفسها بنفسها) .

كما يجب ألانتجاهل الملاحظات والإشارات الهامشية ، فهى ليست مجرد الإضافات

والاعترافات الكريمة بمجهودات الآخرين ، والتى يحرص عليها الدارسون المحترفون والمراقبون هواة (فكثير منها تحول إلى أبحاث جادة مستقلة بذاتها ولابد أن نزجى الشكر هنا لتجاوب منكن وتشجيعه) لكنها فى ذاتها ربما تكون أمتع الملاحظات الهامشية منذ تلك التى سجلها جيبون فى كتابه « انهيار وسقوط الإمبراطورية الرومانية » أو التى أضافها سير ريتشارد بيرتون فى ترجمته لكتاب « ألف ليلة وليلة » . ويعد المقتطف التالى نموذجاً على تعليقه على تزايد الأفعال لأمريكية التى تنتهى بـ ize : :

« لم أكد أنتهى من تسجيل هذه الفقرة على الورق عندما أرسل إلى أحدهم نسخة من لملحق الأدبى للتايمز اللندنية الصادرة فى ٧ من يونيو ١٩٣٤ وفيه الفعل to obituarize (بمعنى يؤبن) وقد علمه بدائرة حمراء . وأسوأ من ذلك أننى كتشفت وجودها فى قاموس أوكسفورد للغة الإنجليزية ، كما استخدمتها « الساترداى ريفيو» للندنية فى عددها الصادر فى ١٧ من أكتوبر ١٨٩١ . وإذا كان فى إمكانى أن أتدخل بمشاعرى الخاصة فى عمل علمى فإننى أخاطر بإضافة قولى بأن رؤية وحش يوحى بالبربرية لأمريكية فى جريدة « التايمز » قد أثارنى مثل رؤية أسقف يغمز بعينه لامرأة ساقطة (ص ٢٤٣) .

وبالروح نفسه كان تعليقه على الانعكاسات الجنوبية المبكرة « للجاز » كنوع من الموسيقى :
إنه طبقاً لرافن آ . ماكديفيد (الأب) من مدينة جرينفيل وعضو مجلس القضاء الأعلى — أن إشهار أول فرقة للجاز فى كولومبيا (عاصمة الولاية) عام ١٩١٩ حيث كان يخدم فى هيئة تشريع الولاية — أشاع أحاسيس الرعب بين أعضاء الطائفة المحلية للمعمدانيين ، مثلما حدث عند الظهور الشخصى لإله اليهود يهوه . ولم يكن « الجاز » حتى ذلك الوقت قد سمع فى كارولينا الجنوبية إلا كفعل يعنى المضاجعة الجنسية ! » (ص ٧٤٣) .

وإذا كانت اللغويات قد بدأت فى اتخاذ السمت الكامل للاحترام الأكاديمى فإن كثيرا من الزملاء والإخوة ذوى الحيثية يميلون إلى الإقلال مما اعتبروه روح الهواية عند منكن ، ومهاجمة افتقاره إلى الاهتمام بمنهج علم الصوتيات ونظرية القواعد المحددة للغة . لكن بصفته أحد الذين بذلوا مجهوداً شاقّاً فى المساعدة فى تقديم عرض منهجى للنطق الأمريكى لم ينل من سوقة المنهج التحويلى فى النحو إلا التناثر والبعثرة . ولقد ظللتُ غير متأثر بأى مدخل للغة يعتبر توجيه المادة المجموعة كلمة قذرة : ففى نظرى أن اللغة هى أكثر الأنشطة الإنسانية تميزاً . وبالنسبة للشخص

الذى يشعر أن أعظم دلالة للإنجليزية الأمريكية إنما هى فى الأسلوب الذى تعكس به التجربة الاجتماعية والثقافية للشعب الأمريكى . يبدو المذهب الديكارتى الرشيق تافهاً وعقيماً مثلما تبدو فلسفة دانز سكوتاس التقليدية لمربى الماشية .

وإذا سلمنا بوجود مكان لابتكار النماذج النظرية ، فهذا ليس بديلاً عن الاختبارات الشاقة للأساليب التى يتبعها الناس الأحياء فعلاً فى مخاطبة الأحياء الآخرين والكتابة إليهم ، طبقاً لتنوع المواقف والأغراض والنتائج .

وعندما رفض منكن الالتزام بمدخل نظرى واحد فإنه أنقذ عمله من أن يكون رهن الفترة التى كتب فيها ، فإن مايحدث بالضرورة أن كل رؤية جديدة تلغى سابقتها ، وكان مدركاً تماماً أن ذوق الجمهور الأمريكى – بما فيه ذوق محترفى الدراسة الأكاديمية – متقلب ولا يثبت على حال :

« وبالطبع فإن الأمريكى لاتنقصه القدرة على النظام ؛ فهو يرحب بالإذعان للقيادة بل للطغيان ، لكن من العجيب أنها ليست القيادة القديمة التقليدية التى تطويه تحت لوائها ، بل القيادة الجديدة المتطرفة (حتى عندما تهدف إلى الدفاع عن التقاليد كما حدث فى الجنوب الذى اجتاحته الغوغائية) . إنه سيقاوم أى إملاء للأوامر صادر عن الماضى ، لكنه سيتبع أى مسيح جديد حتى لوكان ينادى بطغيان الإرادة الروسية ، وسيتبعه وسط أكثر الشطحات انطلاقاً ووحشية فى مجال الاقتصاد والعقيدة والأخلاق والكلام . ويمكن فكرة مزيفة جديدة فى السياسة أن تنتشر فى الولايات المتحدة أسرع من أى مكان آخر على وجه هذه الأرض ، وينطبق هذا على أية رؤية جديدة لوجود الله ، أوأية عقيدة قد تبدو جديدة ، لكن الزمان فى الواقع أكل عليها وشرب ، أوأية استعارة ، أو أية قطعة مكتوبة **بالعامية**» (ص ٩٩) .

والواقع أن تمكن منكن من اللغويات كان بعيداً تماماً عن البدائية : فقد كان ضليعاً بصفة خاصة فى الفرع التاريخى من هذا العلم وملخصه لتاريخ تصريفات الأسماء لا يقل فى تركيزه ورشاقته عن أى شىء كتبه الدارسون المحترفون : «كان للغة الهندو أوروبية البدائية ثمانى حالات للاسم ؛ وفى الإنجليزية القديمة خفضت إلى أربع بدون قاعدة ثابتة مما جعلها على وشك الاندثار ، ولم تكن تختلف كثيرا واستخدام المفعول الثانى ؛ وفى إنجليزية العصر الوسيط بدأ المفعول الثانى والمفعول الثابت فى الاندثار ؛ أما فى الإنجليزية الحديثة فقد اختفى المفعول الثانى والثابت كلية ماعدا بعض الأشباح التى تطارد علماء النحو » (ص ٥٢٦) .

ويشعر المرء بالإغراء يدفعه إلى تأمل الأسلوب الذى رأى به منكن أحداث العشرين سنة التى مضت منذ توقفه عن الكتابة . لابد أنه كانت لديه كلمات حادة لاذعة عن الضياع الذى تكلم عنه فيبلين والذى ظهر فى تفاهات التليفزيون ، وجبروت الطرق الممتدة بلاهدف ، وطيران النفاثات إلى غير وجهة محددة . أما بالنسبة للبيروقراطية المزدهرة ابتداء من برتوكول البنتاجون حتى الأرباح المستقرة للعمال الذين يحرصون على استمرار اعتماد الحرفاء والعملاء عليهم – فلابد أن منكن كان لديه كلمات رقيقة قليلة ، وكان من المحتمل أن يظهر ابتسامة ساخرة من الإصرار العدوانى الجديد لبعض الجماعات العنصرية ، لكنه عندما لاحظ التردد السابق لزنوج الطبقة الوسطى فى مجرد الاعتراف بحبهم للبطيخ أو الدجاج المشوى – لم تفته شكوى المتعصبين السود فى جامعة نورث ويسترن من أن قاعات الطعام رفضت تقديم الطعام المفضل عند الزنوج مثل « ممبار » الخنزير المشوى ، والخبيزة الخضراء ، والبطاطا .

وإذا كان قد سجل بالوثائق إصرار العصر السابق على استخدام كلمة « زنجى » بدلا من بعض التعبيرات الأخرى – فإنه لاحظ فى سخرية مريرة أن هذا الاصطلاح قد أصبح الآن مثيراً للاحتقار الاجتماعى ، وأن كلمة « أسود » التى كانت أكثر الصفات إثارة للاحتقار أصبحت الآن مصدراً للفخر عند الذين يدعونها ، على الأقل هؤلاء الذين ينتمون إلى الجيل الأصغر من الجماعة والذين فرضوا أنفسهم على الأوضاع الراهنة . وليس هناك من يصادق الذين احترفوا المناداة برفع لواء المصلحة العامة سوى الليبرالى الذى ينتمى إلى القرن التاسع عشر والذى يؤمن إيماناً جازماً بأن حقوق المواطنين الملتزمين بالقانون يجب ألا يمسها أفراد عصابات الشوارع ، وسيكون أقل تعاطفاً مع القرارات القضائية الحديثة التى تعوق عمل رجال البوليس ، وربما اشتكى أن التراخى فى فرض القيود على الانحلال والإباحية لم يعذب القارئ فقط بكمية لابأس بها من الكتابات المملة التى تنتمى إلى الدرجة العاشرة ، بل أضاع قدراً لابأس به من البهجة الحقيقية . لقد كان من الممكن أن يقضى ساعة من أفضل ساعات عمره تحت لواء سلطنة أيزنهاور بلاخوف من أى هجوم لكى يقوم بدور المرشد الرائد وارين ج . هاردنج الذى طالب بأن تعود الحياة إلى مجاريها المستقيمة .

وموجز القول أنه كان من الممكن ألا يجد أية لمحة من لمحات الشذوذ والعواطف الفجة المبالغ فيها لكى يصورها مع ظواهر الحياة الأمريكية التى هى أكثر جدية وقيمة . كان من الممكن أن يقيم مهرجاناً لاستقبال « قاموس ميريام وبستر الدولى الجديد الثالث » ، وكان فى وسعه أن

يقدم اعترافاً موجزاً إلى جماعة الشعبية العابثة التى لامعنى لها والتى يتمتع بها كهنة الأدب المنمق الجميل من أمثال ويلسون فوليت ودوايت ماكدونالد وجاك بارزون - فضلاً عن أنه لن يقول شيئاً عن الهجمات الهمجية المتكررة من محررى أعمدة الصحف والنقاد الأدبيين الذين يجهلون تماماً تاريخ تأليف القواميس وكيفية القيام بهذه المهمة بحيث لايعرفون : أى القواميس قد صممت لتفى بالغرض منها ، بل إنهم بلغوا درجة من الكسل تمنعهم من فحص « القاموس الجديد الثالث » بأنفسهم . وأستطيع أن أتخيله وقد انفجر ضاحكاً من الحقيقة التى تؤكد أن معظم الهجمات النقدية المعادية قد اعتمدت مباشرة على الشعارات الجاهزة للجماعة ، وأن كتّاب مجلة « أتلانتيك » قد أظهروا معلوماتهم عن صنع القواميس وقد تضاءلت فى حجمها عن الذين سبقوهم عام ١٨٩٠ .

كان فى وسعه أيضاً أن ينحى باللائمة على « المفكرين والمثقفين » مثل « اليساريين الجدد » فى حياتنا الجامعية ، والذين هجروا استخدام فكرهم الأصيل ، ورفضوا القيام بفحص الأدلة والبراهين ، بل كانوا ينعقون فى رتابة بشعارات الببغاوات التى صبها قادتهم من قبل فى قوالب من صنعهم .

وكان من الممكن أن يظهر احتقاره بالدرجة نفسها لأتباع المذهب الإنسانى الذين يظهرون استخفافهم بتلك النظم - مثل علم الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع - التى تهتم بأنشطة البشر ؛ ولم يكن احتقاره ليتفادى من علماء الجمال الذين نعتز بهم ، والذين يزحمون أقسام الدراسات العليا فى الأدب ، والذين يديرون ظهورهم لمشكلات اللغة فى المدارس العامة .

وكان من الممكن أن يعرض قضيته بأسلوب جيد بحيث يستطيع أن يكتسح بعض من يعدون أكثر أعضاء الأرستقراطية الأدبية ، إيماناً وتديناً ، ويدفعهم إلى تذوق الوسائل الخصبة التى يطور بها الأمريكيون استخداماتهم الجديدة للغة [٢] .

وكما قال ذات مرة لى : « إن الهدف العام والشامل لهذا الجهد المهلك كان إقناع ٢٠٠٪ من الأمريكيين أن دراسة اللسان القومى يمكن أن تكون مسلية ومثيرة ، لكن كونه مهما يأتى فى المقام الأول قبل التسلية والإثارة » .

وقد نجح إلى حد كبير فى محاولته لدرجة أن كتاب « اللغة الأمريكية » سيظل يحتفظ بمكانة مرموقة بصفته العمل الذى سيذكر به منكن لأبعد الآماد الممكنة .

ملاحظات

١ – عند الفنيين الذين يتبعون المذهب الإنسانى تبدو لغة المصطلحات الفنية التى يستخدمها العالم الاجتماعى بمثابة « خيال المآتة » لإحراز انتصارات لفظية ساحقة ، لكن نقاد الأدب – سواء كانوا من الجدد ومن أتباع أرسطو أوفرويد – قد أصابتهم على الأقل الحيرة نفسها والغموض نفسه . وعلماء اللغويات الأمريكيون لهم أيضاً لغة المصطلحات الفنية المسهبة التى ترتبط بحرفتهم . ويأتى القدر الكبير من تعقيدها نتيجة لأسلوب ممارستهم لها مثلما فعل رائدهم الأول ليونارد بلومفيلد عندما أصر على استخدام المنهج العلمى الصارم والمصطلحات الفنية الدقيقة ، لكن بعض هذا التعقيد نتج عن الكتابة السيئة . وربما عن التفكير المشوش » (ص ص ٣٣٦ – ٣٣٧) : الإشارات هنا إلى صفحات الطبعة المختصرة التى صدرت عام ١٩٦٣ فى جزء واحد .

٢ – وأينما كان فى أية طبقة من طبقات السماء الآن – فلابد أنه سيثير ضجة عالية عندما يعلم أن محرر ومحقق طبعة ١٩٦٣ المختصرة – قد نال جائزة مع مرتبة الشرف من مؤسسة تعتمد على معونات المعمدانيين الجنوبيين ! .



ألفريد ف . فرانكنستاين

عمل ألفريد ف . فرانكنستاين ناقداً فنيًّا لجريدة (سان فرانسيسكو كرونيكل) منذ عام ١٩٣٤ وحتى عام ١٩٦٥ كان ناقدها الموسيقى أيضاً . ويعمل محاضراً فى الفن الأمريكى فى جامعة كاليفورنيا ، كما كان محاضراً فى قسم الدراسات الأمريكية فى كلية ميلز منذ عام ١٩٥٥ .

ومنذ عام ١٩٥٠ عمل محرراً مراسلاً لمجلة « هاى فيديلتى » وكان أستاذاً ضيفاً على جامعة هارفارد وجامعة هاواى ، وعلى دورة الأبحاث الأمريكية التى عقدتها جامعة سالزبورج ، وعلى جامعة برلين الحرة ، وجامعة نيويورك .

وفى عام ١٩٤٨ حصل السيد فرانكنستاين على زمالة مؤسسة جوجنهايم ، كما عمل مديراً لمعارض مركز الفن فى لاجولا بكاليفورنيا ، والمتحف القومى للفن ، ومتحف ويتنى للفن الأمريكى ، ومتحف فن المدينة فى سانت لويس .

وأشرف على ميدالية الشرف التى يمنحها متحف دى يانج التذكارى فى سان فرانسيسكو ، وقد ألف ثلاثة كتب بالإضافة إلى كتاباته التى تنشرها المجلات الفنية . .

(٢٤) تشارلز أيفز : مقالات قبل عزف السوناتا

بقلم : ألفريد ف . فرانكنستاين

« هناك رجل عظيم يعيش فى هذه البلاد – إنه مؤلف موسيقى حل مشكلة كيف يحافظ الإنسان على نفسه وأن يتعلم فى الوقت نفسه ؟

إنه يتجاوب هو واللامبالاة والإهمال بأحاسيس الاحتقار

وليس مجبراً على تقبل المديح أو اللوم

إن اسمه هو أيفز »

أصبحت هذه السطور مشهورة الآن ، وظهرت كأقوال مأثورة على غلاف كثير من الأسطوانات وبرامج الحفلات الموسيقية فى السنوات الأخيرة ، لكن هذا لم يحدث إلا فى السنوات الأخيرة فقط . كانت الكلمات تسجيلاً لملاحظة سريعة خاصة للمؤلف الموسيقى أرنولد شونبرج ، وقد وجدت بين أوراقه بعد وفاته . وفى أثناء حياته التى تصادف أنها امتدت تماماً بطول حياة أيفز نفسه لم يقل شونبرج شيئاً عن زميله الأمريكى ولا عن أى أحد فى أثناء تلك الفترة ، فيما عدا قرب نهايتها .

ويعد تاريخ السيمفونية الثالثة لأيفز بمثابة صورة مصغرة لحياته الموسيقية . فقد بدأ فى تأليفها عام ١٩٠١ وانتهى منها عام ١٩٠٤ ، وعزفت لأول مرة عام ١٩٤٦ ، ونالت جائزة

بوليتزر عام ١٩٤٧ ، ونشرت عام ١٩٤٨ ، وتم تسجيلها عام ١٩٥٠ . ونادراً ما منحت جائزة بولتيزر لأعمال فى أى شكل من الأشكال مضى على اكتمالها أكثر من ثلاثة وأربعين عاماً . لكن أيفز حصل على جائزة **بوليتزر** وعلى كل ما يساويها من جوائز أخرى يمكن تخيلها بحيث ظلت تتراكم أمامه منذ ذلك الوقت ، وخاصة منذ وفاته فى عام **١٩٥٤** .

وأستطيع أن أتذكر ذلك اليوم عندما قدم نيكولاس **سلونيمسكى** بأسلوب غاية فى الحيوية والدقة – « لحن الهوسا فى ستوكبردج » من مؤلف أيفز الموسيقى « **ثلاثة أماكن فى** نيوانجلانـد » وكان أول أداء أوركسترالى لهذا المؤلف فى نيويورك . كان ذلك منذ ثلاثين عاما مضت وكانت القطعة قد مضى عليها ثلاثون عاماً فى ذلك الوقت ، لكن أيفز كانت له شهرة رهيبة كمؤلف موسيقى متوحش لا تحده حدود لدرجة أن قائداً للأوركسترا مثل سلونيمسكى اشتهر بجرأته وعدم عبادته للأصنام حاول تقديم حركة واحدة فقط من الحركات الثلاث التى تتألف منها القطعة مع إحاطة أدائه بكل أساليب الحرج والحساسية . واليوم فإن كل موسيقى أيفز قد تم تسجيلها فعلاً . ومعظم أعماله الرئيسة سجلت مرات عدة ، بل إن إصدار مجموعات كبيرة تحتوى على تسجيلات أيفز : سيمفونياته الأربع ، وكل مؤلفاته للبيانو ، وكل قطعه الأوركسترالية القصيرة – كل هذا أصبح من الأشياء الشائعة لدى الجميع .

وعندما قال شونبرج إن أيفز « حل مشكلة كيف يحافظ الإنسان على نفسه وأن يتعلم فى الوقت نفسه ؟ » فقد كان يشير بالطبع إلى أن أيفز تخلى عن السباق المسعور بين الموسيقيين المحترفين **حتى قبل أن يتورط فيه . فقد انهمك فى أعمال التأمين وبنى وكالة كانت تعد أكبر واحدة من** نوعها فى العالم عند وفاته ، وظل يؤلف أعماله الموسيقية بصفة خاصة لمدة عشرين سنة تقريباً ، بل إن المرء يشعر بالإغراء يجرفه ليقول : إنه كان يؤلف أعمالاً سرًّا ! وقد توقف عن التأليف حوالى عام ١٩١٨ على الرغم من أنه عاش ستًّا وثلاثين سنة أخرى . وكل نشاطه الأدبى بما فيه كتابه الذى أطلق عليه « مقالات قبل عزف السوناتا » كتب بعد أن هجر التأليف الموسيقى .

أما لماذا توقف أيفز عن التأليف الموسيقى فهذا واحد من أعظم الأسرار السيكلوجية فى القرن العشرين ؟ ولا يملك أحد الإجابة عن ذلك ، لكن فى العشرين سنة التى زخرت بنشاطه ألف ما يمكن أن يؤلفه موسيقى نذر كل وقته للموسيقى ، حتى عطلة نهاية الأسبوع لم تكن تخلو من العمل الضخم النامى بين يديه ! وقد بذل جهداً لا يذكر فى تقديم موسيقاه إلى الجمهور ، بل كثيراً ما وضع العقبات فى طريق هؤلاء الذين اهتموا بها ! لكن السوناتا الثانية

للبيانو عنده تعد واحدة من الأعمال القليلة جداً التى دفع بها إلى الجمهور . ومعها وضع المقالات التى تنطلق منها هذه المناقشة .

وكان المؤلف الثانى لأيفز فى مجال كتابة السوناتا للبيانو يحمل عنوان : «كونكورد – ماساتشوستس : ١٨٤٠ – ١٨٦٠» . وكانت كل حركة من حركاته الأربع تحمل عنواناً خاصًا بها : «إيمرسون» ، و«هوثورن» ، و«آل آلكوت» ، و«ثورو» . وقد كتبت الموسيقى ما بين عامى ١٩٠٩ و ١٩١٥ . وكانت كل من السوناتا والمقالات قد جمعت فى كتاب صغير فى مائة صفحة فى الطبعة الجامعة لكتابات أيفز النثرية والتى نشرت على نفقة المؤلف الخاصة فى عام ١٩٢٠ .

أما بالنسبة لمؤلف موسيقى يرفق سوناتا له بسلسلة من المقالات فهذا على الأقل شىء غير عادى ، ولكن الدافع لهذا يتضح لنا عندما نقارن الملاحظات التى سجلها بطريقة عابرة على مخطوط أول سوناتا له للبيانو بالكتاب الذى ألفه لكى يتمشى مع السوناتا الثانية . وفيما يختص بالسوناتا الأولى التى تمت فى عام ١٩٠٩ – فلقد دون أيفز على المخطوط نفسه :

«ما المضمون الذى تدور حوله ؟ هذا هو سؤال دان إس إلىّ . إن معظمها يدور حول الحياة خارج المنازل فى قرى كونيتيكت فى الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضى ، إنها انطباعات وذكريات وانعكاسات الفلاحين الريفيين فى مزارع كونيتيكت : فعلى صفحة ١٤ تأخذ الإثارة من والد فريد كل مأخذ لدرجة أنه يصيح صارخاً عندما يحرز فريد الهدف وتفوز المدرسة فى مباراة البيزبول ، لكن العمة سارة كانت دائمة الهمهمة – أين ولدى الذى لا يستقر فى مكان ؟ – وبعد أن يغادر فريد وجون البلد بحثاً عن وظيفة – يسود الحزن عادة – لكن ليس فى رقصات المهرجانات الجماعية بخطواتها السريعة وأقدامها التى تقفز وتدور غالباً فى ليالى الشتاء . وفى أوقات الصيف يتغنى الناس بالترانيم خارج المنازل مصحوبة برقصات المجموعات الشعبية مثل «أول بلاك جو» و«فرقة كنيسة البحر» و«مارشات الشارع ذات الخطوات السريعة» وغيرها من الأغانى الشعبية مثل «يحب الناس الأشياء التى يتكلمون عنها ، ويفعلون الأشياء التى يريدونها بطريقتهم الخاصة» – إلى آخره من نفحات الأيام الخوالى الكثيرة . . . هناك المشاعر وغير ذلك مما ينتمى إلى فورة الروح الحماسية» .

هذه هى الملاحظة التى تمثل منهج أو برنامج تشارلز أيفز : فقد كتب عشرات النسخ منها ، لكنها تكاد تكون واحدة إلى حد كبير . وهذا المدخل أو المفتاح إلى التأليف الموسيقى له خاصية

غير عادية على الإطلاق ، وهى خاصية مسئولة عن الازدهار الضخم الذى تلقاه موسيقى أيفز فى الوقت الحاضر . فالصور التى تتتابع فيها من النوع الشعبى العادى الشائع والنمطى إلى أقصى حد . إنها تنبع كلية كقطعة من الأسطورة الأمريكية المتمثلة فى المدن الصغيرة والتى رسمها نورمان روكويل على كل الأغلفة التى صدرت بها «ساترداى إيفننج بوست» ؛ فهى مرتبطة على أية حال ببعض الموسيقى التى تسعى إلى تحطيم الأصنام فى وحشية بالغة ، ولا تهتم بالتناسق والتناغم ، بل تبتكر إيقاعات حديثة لم يسمعها أحد من قبل . ويستطيع المرء أن يتعرف على ما يكفى من أنماط «البرنامج» الأدبى فى الصور الموسيقية التى تخلق صدمة التعرف عليها بأسلوب غير عادى وغير متوقع ومثير للتحفز . من هنا كانت المتعة الهائلة التى يجدها الجمهور المعاصر فى أيفز .

فى « سوناتا الكونكورد» هناك شىء مختلف تماماً فليست فيها مباريات البيزبول ، هناك ينتقل أيفز من الصورة إلى الفكرة ، ومن ذكريات الطفولة إلى الفكر الناضج داخل الإنسان وهى – كما يقول المؤلف فى مقدمته لمقالاته – « محاولة لتقديم إحساس الإنسان . بروح الفلسفة الترانسيدنتالية التى ارتبطت فى عقول الكثيرين بمدينة كونكورد فى ماساتشوستس لمدة تزيد عن نصف قرن مضى» . (وفيما يتعلق بالتواريخ لابد أن نتذكر أن هذا كتب فى عام ١٩٢٠ ، وأن عنوان السوناتا هو : «كونكورد– ماساتشوستس : ١٨٤٠ – ١٨٦٠ » .

ولعلم الجميع هناك ست مقالات قبل « سوناتا الكونكورد » كل واحدة منها تدور حول واحد من الكتّاب الأربعة الذين سميت حركات السوناتا بأسمائهم ، هذا بالإضافة إلى مقدمة وختام .

فى المقدمة يلقى أيفز بنفسه فى خضم الأسئلة التالية :

«إلى أى مدى يستطيع أى إنسان أن يجد مبرراً– سواء كان حجة أم رجلاً عاديًّا– فى التعبير أو فى محاولة التعبير بالشكل الموسيقى (أو بالأصوات إذا كنت تحب هذا الاصطلاح) عن قيمة أى شىء سواء كان ماديًّا أو أخلاقيًّا أو فكريًّا أو روحياً ، وهو عادة ما يتم التعبير عنه فى أشكال أخرى غير الموسيقى ؟

إلى أى مجال تستطيع أن تصل الموسيقى ، وتحافظ على الأمانة الفكرية والفنية فى آن واحد ؟ . .

هل تستطيع نغمة أن تقدم – حرفيًّا – حائطاً من الأحجار وقد تفرعت فوقه شجيرات

الكروم أو حتى بلا شيء فوقه برغم أنها قد تكون من صنع عبقرى تعد قدرته على التأمل الموضوعى من أسمى حالات النضج ؟ هل يمكن عملها كعمل من أعمال التنويم المغناطيسى من ناحية المؤلف الموسيقى أو كعمل يدل على التجاوب اللطيف من ناحية المستمع » ؟

لم تشغل هذه الأسئلة بال أيفز على الإطلاق وهو يكتب مؤلفاته الموسيقية التى لا حصر لها عن المباريات الكروية ، وتجمعات المعسكرات ، واحتفالات الرابع من يوليو وما شابه ذلك ، لكنها كانت تطغى على فكره عندما كان يتجه إلى تأليف الموسيقى عن روح الترانسيدنتالية -نجد أيفزوهو يصارع هذه المشكلة على صفحات عدة وفى النهاية يجد الإجابة الحاسمة فى مقالة للفيلسوف الإنجليزى هنرى ستارت الذى نادى بأن « الحضارة قامت أساساً على تلك الأنواع من الاهتمامات الإنسانية غير الأنانية والتى نسميها المعرفة والخلق » ، من هنا كان « من السهل إدراك أننا يجب أن نحصل على الاهتمام الموازى لها والذى نسميه فنًّا ، فهو وثيق الصلة بهما بل يمنحهما سنداً قويًّا » .

« إن هذا (يقول أيفز) يقلل من حدة المشكلة أو يعود بها إلى أساس ملموس ، ألا وهو ترجمة الوحى الفنى إلى أصوات موسيقية ، وذلك من خلال التركيز والانعكاس ، أو ببذل الجهد المكثف من أجل التركيز والبلورة لتجسيد « الحيز الأخلاقى و « الحيوية الدافقة » إلخ . . أو أية طاقة إنسانية أخرى سواء كانت عقلية أو أخلاقية أو روحية . هل تستطيع الموسيقى أن تفعل أكثر من هذا ؟ هل تستطيع أن تفعل هذا ؟ وإذا كانت الحال هكذا فمن وما الذى يمكن أن يحدد درجة فشلها أو نجاحها ؟ »

لم يجد أيفز إجابات شافية لهذه الأسئلة الأخيرة ، ومثل كثيرين واجهوا هذه الدوامات الفكرية فإنه لم يستطع حلها ، بل ألقى بها على أكتاف المستقبل :

« نحن نؤمن بأن الموسيقى تتعدى حدود أى تماثل مع أية لغة كلامية ، وأن الوقت سيأتى - وإن لم يكن فى عصرنا نحن - حين يمكنها تنمية الاحتمالات والإمكانات التى لا يمكن إدراكها الآن ، إنها لغة لا تحدها حدود بحيث يمكن قممها الشاهقة وأغوارها العميقة أن تصبح شيئاً مألوفاً لجميع البشر» .

هكذا تنتهى المقالة الأولى فى المقالات التى وردت قبل « سوناتا الكونكورد » .

ومقالة أيفز عن إيمرسون هى أطول المقالات الست وأكثرها كثافة وخصباً ، وهذا يساير حركة إيمرسون التى تعد أطول وأكثر الأجزاء كثافة وخصباً فى السوناتا . إنه لمن الواضح أن أيفز

يقدس إيمرسون الذى يسميه :

« أعمق مكتشف فى أمريكا للطاقات والإمكانات الروحية ، إنه ذو العين التى ترسم اكتشافاته متجمعة فى آن واحد ، وبأى لون تصل إليه يده سواء كان كونيًّا أو دينيًّا أو إنسانيًّا أو حتى حسيًّا ! إنه المسجل الذى يصف بحرية الصراع الحتمى فى ثورة الروح وانتفاضتها مستوحياً من هذا المصدر الداخلى وحده « أن كل حقيقة مطلقة ليست سوى الأولى فى سلسلة جديدة » ؛ إنه المكتشف الذى يشارك قلبه فولتير فى معرفة أن الإنسان يستطيع التأمل الجاد فقط عندما يترك وحده ، عندئذ سيكتشف - إذا استطاع - تلك السلسلة المذهلة التى تربط السماء بالأرض ، وعالم الكائنات الذى يخضع لقانون واحد . وفى تأملاته فإن إيمرسون - على النقيض من أفلاطون - ليس خائفاً أن يمتطى صهوة درفيل آريون الشاعر والموسيقى الإغريقى القديم ؛ لكى يذهب به إلى حيث يحمله سواء إلى جبل البارناسوس الذى تقدسه ربات الشعر أو إلى نهر الماسكيتاكويد ! » .

ويجب أن نضيف قولنا : إن « الماسكيتاكويد » هو الاسم الهندى القديم لنهر الكونكورد .

ثم تستطرد المقالة لتفحص فكر إيمرسون من وجهات نظر متعددة ، وتقدم الإشارة البعيدة التالية إلى حركة إيمرسون من السوناتا :

« هناك نبوءة العراف فى بداية « السيمفونية الخامسة » : ففى تلك الجمل الموسيقية الأربع تكمن واحدة من أعظم رسالات بيتهوفن . إن معناها عندما يترجم يرتفع فوق مجرد إصرار القدر على دق الباب ، وفوق أعظم رسالة إنسانية عن القدر ، إنها تقترب كثيراً من الرسالة الروحية التى تبلورها رؤى إيمرسون ، حتى بالنسبة للبسطاء فى كونكورد ؛ فهى روح الإنسانية تدق على باب الأسرار الإلهية ، وتشع بالإيمان بأنه سوف يفتح ، وأن الإنسانى سيصبح إلهيا ! » .

إن هذا الموتيف ذا الجمل الأربعة ، والذى يفتتح به بيتهوفن « سيمفونيته الخامسة » يُعَد أيضاً النغمة الأساس فى « حركة إيمرسون » فى السوناتا ، ويعاود التكرار فى الحركات الأخرى بالقوة نفسها . هذا التوظيف للنغمات الأساس المستمدة من المؤلفين الموسيقيين الآخرين كان شيئاً مألوفاً عند أيفز ، ليس لأنه لم يكن قادراً على ابتكار نغماته الخاصة به ، بل لأن النغمات المقتبسة - كانت بالنسبة له ولجمهوره - مجموعات متآلفة من العلاقات تكتسب دلالتها الجديدة من خلال بلورتها خارج سياقها . ويشبه المؤلف الموسيقى جورج روشبرج مقتطفات

أيفز واقتباساته بمنهج تيار الوعى فى روايات جيمس جويس ، والتشابه هنا دقيق وكاشف إلى حد بعيد .

ويلخص أيفز مفهومه لإيمرسون فيقول كما يلى بالحرف الواحد :

« قالت امرأة عاملة بعد عودتها من حضور إحدى محاضراته : (إننى أذهب للاستماع إلى إيمرسون ليس لأننى أفهمه ، ولكن لأنه يبدو كما لو كان يظن أن كل الناس فى مثل طيبته وحبه للخير » . أليست هذه هى الشجاعة والوداعة الزاخرة بالتفاؤل الروحى التى تجعل قصته حقيقية ومقنعة ؟ أليست هذه هى سمة شخصيته التى تضعه فوق كل المعتقدات ، والتى توحى إليه بالإيمان بعقول الناس العاديين وأرواحهم ؟ أليست هذه هى الروح الكونية الشجاعة التى تؤكد نبوءته . والتى تجعل سيمفونياته الكاشفة المضيئة لا تبدأ ولا تنتهى إلا بالقوة والجمال اللذين يميزان الخير المتأصل فى الإنسان وفى الطبيعة وفى الله – وهو أعظم النغمات وأكثرها إلهاماً فى فلسفة كونكورد الترانسيدنتالية كما نسمعها ؟

أما « حركة هوثورن » فى سوناتا الكونكورد فهى سكيرتزو (حركة موسيقية سريعة مرحة) ، وأيضاً فإن مقالة هوثورن قصيرة ، إنها تكاد تملأ ثلاث صفحات ، لكنها تنتهى بواحدة من أفضل الفقرات المرموقة فى مجال النثر الوصفى ، وذلك فى كل الأدب الذى كتب عن الموسيقى . يخبرنا أيفز أولاً بأن :

أى مفهوم شامل لهوثورن – سواء بالكلمات أو بالموسيقى – لابد أن تشتمل نغمته الأساس على شىء ما له علاقة بتأثير الخطيئة على الضمير ، إنه شىء أكبر من مجرد الضمير التطهرى (البيوريتانى) ، لكنه شىء يتوغل فى أعماقه . . . لقد حاول هوثورن أن يبلور الضمير المثقل بالذنب على المستوى الروحى ، إنه يتغنى بإصرار الخطيئة وميراثها وظلالها التى تعتم الرؤية أمام أجيال المستقبل البريئة » .

عندئذ فى نهاية المقالة يصف أيفز « حركة هوثورن » فى السوناتا بأن : « الجزء الرئيس والأساس من مفهومنا لهوثورن لم يتبلور فى الموسيقى (الحركة الثانية من السلسلة) التى لا تعتبر سوى « شذرة ممتدة » تحاول الإيحاء ببعض مغامراته الوحشية والخيالية فى العوالم الزاخرة بالأشباح وبالذين يقتربون فى صورهم من الأطفال والحوريات ! وربما لها علاقة بالإثارة التى يستشعرها الأطفال « فى صباح يوم من أيام بيركشاير المغطاة بالصقيع ؛ وعند رؤية سورة الصقيع فوق نافذة القاعة المسحورة » ؛ أو لها علاقة « بخيال المآتة ذى الريشة فوق رأسه والمرآة

الزجاجية فى يده » فى حين أن « الشياطين الصغيرة ترقص حول غليونه » ؛ أو لها علاقة بنغمة الترنيمة القديمة التى تتردد فى أرجاء الكنيسة فقط من أجل الراقدين فى مقبرة فناء الكنيسة حتى تحميهم من ضجيج الدنيا ، أو عندما يأتى استعراض السيرك فى الشارع الرئيس ؛ أو ربما لها علاقة بالحفلة الموسيقية المنعقدة فى اجتماع معسكر ستامفورد أو « فرز العبيد » ؛ أو لها علاقة بحوريات مدينة كونكورد ؛ أو « المتشردين السبعة » ؛ أو « القصر المسحور » ؛ أو لها علاقة بشىء آخر فى « كتاب العجائب » ، إنه ليس بشىء ما يحدث ، لكنه الأسلوب الذى يحدث به ؛ أو لها علاقة « بالطريق النورانى » ؛ أو « حديقة القمر » ، أو بشىء شخصى يسعى إلى أن يكون « قوميًّا » فجأة عند الشفق ، وكونيًّا فجأة عند منتصف الليل ؛ أو بشىء لن يتصل بشبح إنسان لم يعش على الإطلاق ؛ أو بشىء لن يحدث أبداً ؛ أو بشىء آخر لم يكن ! » .

كل شىء فى هذه الفقرة قد بلغ الكمال ؛ يبدو هذا حتى فى الإيقاعات اللفظية التى توحى بها نفسها الحركة السريعة للموسيقى . إن الفقرة عبارة عن تحفة مصغرة للنقد الانطباعى ، وعلى أية حال فقد اعترض أيفز كثيراً على نعتها بهذه الصفة .

أما المقالة التى تدور حول آل آلكوت فتبدو أقصر من المقالة التى عن هوثورن ، و « حركة آلكوت » فى السوناتا أقرب إلى الإيقاعات الموسيقية المبكرة التى اشتهر بها الموسيقيون الأمريكيون الأوائل بها ، من حركات السوناتا الأخرى . إنه يصفها كالتالى :

« إننا لن نحاول إجبار هذه الصورة الموسيقية لآل آلكوت على أن تساير كثيراً من ذكريات ذلك البيت تحت شجر الدردار – ومنها الأغانى الأسكتلندية والترانيم العائلية التى كانت تغنى عند نهاية كل يوم – وذلك على الرغم من أنه كانت هناك محاولة لتسجيل شىء من هذا القبيل . . . مثل طاقة الأمل التى لا يمكن أن تذعن لليأس ، إنها الإيمان بقوة روح البشر العاديين الذى يعد النغمة المميزة لكونكورد وفلاسفتها الترانسيدنتاليين ، فهى النغمة التى تبقى بعد كل ما يقال وكل ما يعمل فى هذا الصدد » .

وفى مقالة أيفز عن ثورو نجد خطوطاً فكرية متعددة سواء كانت أساساً أو ثانوية ، لكن خطها الأساس البارز هو ما أسماه بيتهوفن « بعبادة الله فى الطبيعة » ، وكثيراً ما شبه أيفز بيتهوفن عدة مرات بناسك « بركة والدن »

و « سوناتا الكونكورد » – بلا جدل طويل – هى السوناتا (الوحيدة) التى للبيانو والتى تقدم فى الصفحة السابعة والستين صوت ناى منفرداً لمدة لحظات قليلة وبدون مقدمات مع

العلم بأن السوناتا كلها فى ثمان وستين صفحة . والناى هنا يشير إلى ذلك الذى عزف عليه ثورو فى والدن . وهذا الناى يستعيد أيضاً الموتيف الرئيس من سيمفونية بيتهوفن الخامسة ، وهو الذى امتد بطول السوناتا .

فى المقالة السادسة والأخيرة من « مقالات قبل عزف السوناتا » « الختام » ؛ يواجه تشارلز أيفز المشكلة القديمة قدم الزمن ، وهى مشكلة الأسلوب فى مواجهة المضمون فى الفن ، ويصل إلى النتيجة التالية :

« على أية حال فإننا سنكون عشوائيين بما فيه الكفاية لكى ندعى – بدون مبرر محدد – أنه فى الإمكان التعبير عن المضمون فى الموسيقى ، وأنه الشيء الوحيد ذو القيمة فيها ؛ وعلاوة على ذلك فإنه فى قطعتين موسيقيتين منفصلتين تكاد تتشابه فيهما الأسطر اللحنية – نجد أن المضمون فى إحداهما لا يصاحبه أسلوب قدير فى حين أنه فى الأخرى تبرز إمكانات الأسلوب الذى لا يحتوى إلا على مضمون هزيل . إن للمضمون علاقة ما بشخصية العمل الفنى ، فى حين أن الأسلوب ليس له مثل هذه العلاقة . إن مضمون النغمة يأتى من مكان ما بالقرب من الروح ، أما الأسلوب فيأتى من – الله وحده يعلم من أين ؟ »

عندئذ يكرس أيفز الصفحات الثلاثين المحتشدة بالأفكار والمعلومات لمناقشة التعارض أو التوازى بين الأسلوب والمضمون مستمداً أمثلته من كل نوع من النشاط والتجربة الإنسانية ، لكنها مستمدة أساساً من الموسيقى . ولم يتبق لدينا وقت إلا لفقرة واحدة فقط من هذه الصفحات الثلاثين ، لكنها فقرة مميزة جداً لأيفز ، وتشرح : لماذا استغرقت موسيقاه وقتاً طويلاً ؛ لكى تشق طريقها إلى قبول الجمهور ؟

« لقد أحضرت مدونة من القسم الطبى فى الجيش لقائد الحفلة الموسيقية – ربما كان عازفاً للكمان – قدمت إليه فى رقة فنظر إليها ثم تعلقة عينه بالصدفة على فقرة وقال : « هذا ضار بأسرة ورتريات الكمان ! إنه لا يسايرها على الإطلاق ، اكتبها هكذا فسيعزفونها بطريقة أفضل » . لكن تلك الجملة الواحدة بالذات هى جرثومة الموضوع كله . « لا يهم فإنه سيناسب اليد أفضل بهذه الطريقة – سيكون صوته أفضل . يا إلهى ! ما علاقة الصوت بالموسيقى ! أحضر النادل البيضة الطازجة الوحيدة التى لديه ، لكن الرجل الجالس إلى مائدة الإفطار يعيده بها مرة أخرى ، لأنها لا تتناسب هى وسعة الفنجانة المفروض أن توضع فيها ! لماذا لا تستطيع الموسيقى أن تنطلق بالأسلوب الذى تأتى به نفسه إلى الإنسان دون أن تزحف على

سور عريض من الأصوات ، وتجويف الصدور ، والأوتار المصنوعة من أمعاء القطط ، بالإضافة إلى السلك والخشب والنحاس ؟

إن الخماسيات المتتالية ليس لها أى ضرر كقوانين نيو إنجلاند التطهرية إذا ما قورنت بالطغيان الذى تمارسه « الأداة الفنية » بدون تقاعس . الآلة الموسيقية – إنها الصعوبة التى لا تنتهى – ففيها يكمن التحديد المقيد للموسيقى . إن الخوف الوهمى الذى تمارسه مفاتيح الآلة الموسيقية (أصابع أو أوتار) – يحملق فى كل مقام ، فهى الحاكم الطاغى فى مجال الميكانيكية الموسيقية (سواء كان هذا بالنسبة لكاروزو أو المزمار الصغير الذى يوضع بين الأسنان) . هل هذا خطأ المؤلف الموسيقى أن الإنسان له عشر أصابع فقط ؟ لماذا لا يمكن تقديم الفكر الموسيقى كما ولد ؟ ربما «كان لقيط الأزقة » أو « ابنة الأسقف » – وهل تقتصر المسألة على وجود ضارب للطبلة من طبقة الباص إذا كان من الأفضل عزفها على طبلة الباص من عزفها على الهارب ؟ ليست هناك ضرورة للاستماع إلى مثل هذه الموسيقى ، إنها ليست حتمية ؛ لأن الصوت المعبر عنها ربما لا يكون هى . وربما يأتى اليوم الذى يعلم فيه عشاق الموسيقى « أن السكون هو الحل الأمثل ، لأنه يمنحنا الفرصة كى نحلق فى آفاق الكون وبذلك نخرج من دوائر ذواتنا المغلقة .

وبالطبع فإن المناقشة كلها من خلال المقالات المكتوبة قبل «سوناتا الكونكورد» تعود أخيراً إلى مدينة كونكورد نفسها إلى الأشياء التى ترمز إليها سواء على المستوى الفكرى أو الروحى ، وهذه هى السطور الأخيرة فى الختام :

« هناك مجتمعات – اختفت الآن جزئيًا ، لكنها مازالت معشوقة ومقدسة – مبعثرة عبر عالمنا هذا ، فيها قامت الحرب دفاعاً عن حرية الفكر والروح حتى الجسد ! ونحن نؤمن بأن هناك فى ذلك الجزء من الروح العليا تعيش الأفكار التى أوحت بها هذه الصراعات من أجل الحرية ، فإن هذا الجزء هو مسقط رأسها إلى الأبد . إن أمريكا ليست غضة للدرجة التى لا يكون لها فيها مقدساتها وأساطيرها ؛ فكثير من تلك « الأفكار الترانسيدنتالية » « والرؤى » التى ولدت تحت أشجار الدردار فى مدينتنا كونكورد – والرسالات التى جلبت الخلاص إلى أرواح مصغية كثيرة عبر هذا العالم – مازالت تنمو يوماً بعد يوم محققة جمالاً أعظم وأعظم ، ومازالت تكشف فى وضوح متزايد طريق الإنسان إلى الله !

لن يأخذ أى مؤلف موسيقى حقيقى مضمونه من كائن مخلوق زائل آخر ؛ لكن هناك لحظات يشعر فيها أن تعبيره عن ذاته يحتاج إلى أن يتحرر إلى حد ما من جزء من روحه هو على

أقل تقدير . فى مثل هذه اللحظات – أليس من الأفضل له أن يتوجه إلى تلك الأرواح العظيمة من أن يتحول إلى حياة المظاهر الراهنة التى لا تعرف من الجمال سوى الزخارف الخالية من الذوق ؟

إن هموم إنسان واحد ربما تمتد بعيداً خلف طريق عربات كونكورد ، أو خلف بحر إيجه ، أو خلف بقاع ويستمورلاند ، لكن كلما بعدت المسافة التى تصل إليها موسيقاه ، فإن هذا أدعى إلى أن يقترب بها رجل عظيم ما إلى تلك الآفاق العليا ! » .



وين أندروز

يعمل وين أندروز كاتباً ومحرراً وأستاذاً بالجامعة ، وهو مرتبط الآن بالعمل فى قسم أرشيف الفن الأمريكى بجامعة وين بمدينة ديترويت بولاية ميشيجان .

حصل دكتور أندروز على درجة الليسانس فى الآداب من جامعة هارفارد ، وعلى درجة الدكتوراه من كولومبيا .

ومن عام ١٩٤٨ إلى ١٩٥٦ كان مسئولاً عن مخطوطات الجمعية التاريخية فى نيويورك .

وعمل محرراً لحساب مؤسسة « أبناء تشارلز سكربنر » للنشر حتى عام ١٩٦٣ . وفى عام ١٩٦٤ رحل إلى جامعة وين .

ودكتور أندروز عضو فى جمعية شاتوبريان فى باريس ، وهو مؤلف الكتب التالية : « أسطورة فاندربيلت » و« معركة من أجل شيكاغو » و« الفن المعمارى » و« الطموح والأمريكيون » و« الفن المعمارى فى أمريكا » و« جيرمين » و« صورة لمدام دى ستال » (تحت اسم مستعار هو مونتاجيو أورايلى) وكتاب « من الذى عبث بهذا البيانو؟ » .

(٢٥) لويس سوليفان : **تاريخ فكرة**

بقلم : وين أندروز

فى عام ١٩٢٤ عندما نشر المهندس المعمارى الأمريكى العظيم لويس سوليفان سيرته الذاتية- كان من الواضح أنه يقوم بدور المتحدث والمدافع عن قضية خاسرة.وعلى الرغم من أنه هو وشريكه دانكمار آدلر قد منحا شيكاغو أعظم دار أوبرا فى العالم ، وعلى الرغم من أنه أثبت أنه مصمم لا يشق له غبار فى مجال ناطحات السحاب -- فقد نسيه الناس تماماً فى خلال العشرينيات . وفى الرابع عشر من أبريل عام ١٩٢٤ مات فى فندق بشيكاغو بلا أى مظاهر تدل على الدعة والرفاهية . وكان قد بلغ السابعة والستين فى ذلك الحين ، وقبل ذلك ظل لعشرين سنة بدون أية عملية رئيسية واحدة طُلِبَ من مكتبه أن يقوم بها .

ولم تكن قضية فن المعمار الحديث التى قدم سوليفان من أجلها إنجازات بارزة على بال أحد فى أمريكا العشرينيات فقد كان ذلك هو العقد الذى لم ينجز فيه فرانك لويد رايت -- أكثر تلاميذ سوليفان نبوغاً -- أكثر من سبع عمليات . وكان هو العقد الذى وجد فيه نفسه فنانو كاليفورنيا المحدثون المناخ الفكرى أقل تناسباً واستعداداً لتقبل الجديد على الرغم من النجاح الذى أحرزوه قبل ذلك . وقد ألقى ببرنارد ماييبك فى زوايا الإهمال والنسيان ، وانطبق الوضع نفسه على الأخوين «جرين وجرين» ،وإيرفنج جيل الذى تخرج فى مكتب سوليفان مثل رايت لم يكن هناك أمل فى الساحل الغربى حتى عام ١٩٢٨ عندما صمم ريتشارد شندلر

القادم من فيينا منزلاً جذاباً بطريقة مدهشة لشخص يدعى س . هـ. وولف على جزيرة كاتالينا .
وأنْ نستعرض «تاريخ فكرة» فى عام ١٩٢٤ شيء وأنْ نذكرها الآن شيء آخر تماماً : ذلك لأن التجريب مسموح به فى عصرنا هذا ، هذا إن لم ينل التشجيع التام . والفن المعمارى الحديث يمكن أن يشاهد فى كل مكان سواء كان جيداً أو سيئاً أو غير هذا أو ذاك . وربما يكون الآن هو اللحظة المناسبة تماماً للنظر إلى هذا الكتاب بعين الاعتبار . إننا نرحب بالنظرة الموضوعية التى كانت تعد خالية من الذوق والرشاقة فى السنة التى مات فيها سوليفان .

إن «تاريخ فكرة» تاريخ إنسان فاشل ، ونعترف بأنه الفاشل الذى لن يتوقف عن إشاعة السحر فى نفوس المعماريين الطموحين . ومثل فاشلين كثيرين كان سوليفان سجين طفولته التى لم تكن حياة عاشها مرة واحدة ثم دمرتها انتصارات السنوات الأخيرة ، بل كانت حياة عاشها إلى الأبد . وقد أوضح هذه الحقيقة عندما كرس ثلثى كتابه للفترة التى سبقت بداية دراسته للفن المعمارى فى معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا .

ولد فى بوسطن فى الثالث من سبتمبر عام ١٨٥٦ ابناً لأستاذ آيرلندى فى الرقص والعزف على البيانو ، نصفه ينتمى إلى أصول فرنسية سويسرية والنصف الآخر ينتمى إلى أصول ألمانية ؛ وقد جاء إلى أمريكا من جنيف وهذا يعنى أنه حكم عليه بأن يعيش منبوذاً فى مجتمع نيوإنجلاند الذى لم يحمل للمهاجرين الآيرلنديين سوى مشاعر الاحتقار ! وعندما وجد نفسه معزولاً تلقائيا عن العالم الذى كان ينضح بالنجاح فى بوسطن – راوده حلم أن يفرض إرادته برغم كل شيء ! يقول لنا : «ذات يوم فى شارع كومنولث شاهدت رجلاً ضخماً ذا طلعة مهيبة ، وقد أرسل لحيته وارتدى القبعة العالية ، والمعطف الخارجى الأسود . خرج من مبنى قريب ودخل عربته ، ثم أشار إلى الحوذى أن ينطلق به .» تعجب من السر الذى يكمن وراء كل هذه الهيبة ، وسأل عاملاً عن ذلك ، وكانت الإجابة : «لماذا تسأل ؟ إنه المهندس المعمارى الذى أقام هذا المبنى ، إنه يرسم الحجرات على الورق ، ثم يرسم صورة للوجهة ، ونحن نقوم بالعمل تحت إشراف ريسنا . . لكن المهندس المعمارى هو ريس كل واحد منا» .

هكذا كان طموح سوليفان لدرجة أنه لم يقنع بالتدريس فى معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا ، حتى على الرغم من أن أستاذه وليم ر . وير قد حقق شهرة لا يمكن تجاهلها . وبالاشتراك مع هنرى فان برانت المؤمن إيماناً مطلقاً بمدرسة راسكين والذى ترجم الدوق

فيوليت إلى الإنجليزية – وكان وير مسئولاً فى عام ١٨٧٥ عن القاعة التذكارية فى جامعة هارفارد .

وفى بحثه عن النصيحة والوظيفة شد سوليفان الرحال إلى مدينة نيويورك . «وكان ريتشارد م . هنت رائد الفن المعمارى هناك وزعيم الحرفة كلها . وزاره لويس فى عرينه حيث أدلى إليه بخططه ، فربت على ظهره وشجعه كناشئ واعد» . وكان هنت أول أمريكى يتخرج فى مدرسة الفنون الجميلة فى باريس ، ومن الواضح أن الشاب قد تعلم فى مكتب هنت أن أفضل تعليم يمكن أن يتلقاه الإنسان فى العالم لا يوجد إلا فى باريس .

وكان على سوليفان أن يشغل أول وظيفة له فى فيلادلفيا فى مكتب فيرنيس وهيويت اللذين مازالا يُذكران حتى اليوم ، بل يثيران الإعجاب من حين لآخر بسبب الأبنية التى أقاماها بطول ضفة النهر والتى تتميز بوحشيتها المخيفة . لكنه طرد عند اندلاع اضطرابات عام ١٨٧٣ التى وضعت نهاية لفترة تمرينه على المعمار .

وفى اليوم السابق لعيد الشكر ١٨٧٣ وجد نفسه فى شيكاغو المدينة التى أعيد بناؤها نتيجة للحريق الهائل الذى شب فيها عام ١٨٧١ . ويحكى لنا أن : «لويس وقف على المنصة ، توقف ثم نظر تجاه المدينة والحطام يحيط به ، ثم رفع عينيه إلى السماء ، وفى وحدته ثبت قدمه على الأرض ورفع يده وصاح بملء فمه : هذا هو مكانى ! »

تلك كانت أكبر غلطة ارتكبها لويس سوليفان فى حياته : فشيكاغو مدينة جافة صارمة عنيفة أكثر من اللازم بالنسبة لرجل مثالى . وكان مثله فى ذلك مثل رالف والدو إيمرسون الذى ساند الرأى الذى يؤكد أن «الحياة الفكرية يمكن المحافظة عليها نظيفة وصحية إذا قرر الإنسان أن يعيش حياة الطبيعة وألا يدخل إلى عقله الصعوبات التى لم تكن من صنعه» ، وكان فى استطاعة سوليفان أن يغلق عينيه حتى لا يرى الحقيقة إذا كانت قبيحة !

لقد أعلن فى «تاريخ فكرة» «أنه لم يحدث فى تاريخ الإنسان أن كان هناك ضمان راسخ لفكرة التفاؤل كما هى الحال فى عصرنا الذى نعيشه بالفعل . إن الجمال والعاطفة والمجد فى الماضى – كل ذلك سيُبعث فى جمال جديد ، وعاطفة جديدة ، ومجد جديد كلما اقترب الإنسان من أخيه الإنسان ، وتعرف عليه ، وابتهج بصحبته ، فإن ذلك هو الميلاد الجديد فى قوة» .

الحقيقة أن الرجال كانوا يتصارعون والرجال كل يوم من أيام الأسبوع فى شوارع شيكاغو

ولم تكن النتائج إيجابية دائماً ، كان على سوليفان أن يعيش ويعاصر اضطرابات ألهاى ماركت عام ١٨٨٥ ، والمحاكمة التى لم تكمل للفوضويين لدورهم فى مصرع ستة أشخاص وجرح اثنين وسبعين ، وعلاوة على ذلك مطاردة المحافظ جون بيتر آلتجيلد لجرأته فى الحصول على عفو عن ثلاثة من الفوضويين الذين لم يشنقوا . كان عليه أيضاً أن يعيش خلال إضراب مدينة بولمان عام ١٨٩٤ الذى كشف بطريقة رائعة عن شخصية جورج مورتيمر بولمان «إن رجلاً لم يكن على استعداد للقاء رجاله فى منتصف الطريق لهو أحمق مأفون وملعون من الله ! » وذلك على حد تعليق مارك حنا على صلابة رجل الصناعة وسيد مدينة بولمان النموذجية بإلينوى .

ولم تكن شيكاغو التى نظر إليها سوليفان نظرة مثالية تلك المدينة التى يعرفها جيداً رجال الأعمال العظام من أمثال مارشال فيلد و ب . د . آرمور وجوستاف ف . سويفت . إن فيلد الذى جمع مائة وعشرين مليوناً من الدولارات – أعظم ثروة فى تاريخ المدينة – لم يأسف إطلاقاً لأن التعليم الجامعى فاته . لقد قرر أنه « بالنسبة لمعظم الشباب فإن التعليم الجامعى يعنى أنه فى الوقت الذى يجبُ فيه تماماً أن يتشربوا بمبادئ العمل ، وأن يتكاتفوا فى حيوية ونشاط من أجل العمل الذى سيستغرق حياتهم كلها – فإذا بهم يرسلون إلى الجامعة ! بهذا يمضى كثير من الشباب فى هذه الفترة الحيوية فيما يتذكرونه فيما بعد أنه أبهج فترة فى حياتهم . . وعندما يتخرج الشاب فى كليته فإنه غالباً ما يفقد لياقته وقدرته على الانغماس فى العمل الشاق من جراء ذلك الوقت الذى قضاه منعماً ! وتكون النتيجة الفشل فى الإمساك بالفرص التى كان يمكن أن تفتح الطريق لمستقبل ناجح ! » .

أما آرمور الذى لم يقلّ مصنعه للتعليب والتغليف فى قيمته وضرورته للمدينة عن مؤسسة فيلد ذات الأقسام المتعددة التى تبيع كل ما يحتاج إليه الناس فقد بارك بكل جوارحه الأفكار والأحاسيس التى تدفع التاجر إلى العمل ؛ وقال بصراحة : إنه كان يحب البدء فى العمل « قبل أن يظهر هؤلاء ذوو الأظافر المطلية اللامعة ! » أما بالنسبة لسويفت منافس آرمور فقد وقف ضد كل التفاهات التى لا معنى لها ، وعبر عن فكرته حين قال : « لا يوجد شاب غنى بما فيه الكفاية لدرجة أنه يدخن سيجاراً بخمسة وعشرين سنتاً » .

تلك كانت فلسفة سادة شيكاغو . والحقيقة التى تؤكد أن الحياة بحيوية مثلهم ومبادئهم نفسها كانت شيئاً أكثر من المستحيل ، هذه الحقيقة لم تثبط عزيمة المهندسين المعماريين الذين –

على الأقل – قاموا بعمليات فى مجال هؤلاء العمالقة .

وكان سوليفان قد قابل الماجور وليم لى بارون جينى الذى اشتهر بمرحه وحيويته والذى كان عليه أن يصمم فى عام ١٨٨٣ « مبنى التأمين الأسرى » الذى يعد عادة أول ناطحة سحاب ، أو أول مبنى مرتفع من الهيكل الصلب . كذلك قابل مارفن روس الذى قام بالاشتراك مع شريكه وليم ا . هولابيرد بتشييد مبنى تاكوما فى عام ١٨٨٥ ، وهو ابتكار أكثر رشاقة بكثير من المبانى التى سبقته ، ويعد عادة أول ناطحة سحاب ينهض فيها الهيكل بالثقل كله الذى كانت الجدران تحمله فى المبانى التقليدية .

وقد جاهد سوليفان فى مكتب جينى حتى يوليو ١٨٧٤ عندما أبحر إلى فرنسا حيث « مدرسة الفنون الجميلة » . ومثل هنرى هوبسون ريتشاردسون و س . ف . ماكيم وكثيرين غيرهما من المهندسين المعماريين المرموقين فى أمريكا القرن التاسع عشر – كان على سوليفان أن يتلقى ويستوعب الفائدة التى تعود عليه من التدريب الفرنسى ، وإنه لمن المثير أنه لم يقلل فى كتابه « تاريخ فكرة » من شأن « مدرسة الفنون » على الرغم من أنه صرح بأن « الاعتقاد السائد فيما يتصل بهذه المدرسة العظيمة – أنها على الرغم من بلوغها درجة الكمال فى مجال الصنعة – فإنها افتقرت إلى روح الغضب الجارف المرتبط بالإلهام العزيزى » . وذلك أسلوب آخر يقوم من خلاله : إنه شعر بأنه فى إمكانه أن يعلم نفسه كلَّ ما تلقاه فى المدرسة !

وكان لقاء سوليفان بالمسيوكلوبيه فى باريس هو تجربته (الوحيدة) التى لا تذكر بالخير : فقد كان أستاذه فى الرياضيات وكان يبالغ بقوله : « إننا هنا نقدم فروضاً هى بمثابة القواعد الشاملة التى لا تقبل أى استثناءات » . وقد نظر سوليفان إلى أستاذه نظرة جدية ، بل جدية أكثر من اللازم . « وفى الحال كانت الكلمات تومض ، وهناك برزت رؤية ومعها التفسير الملازم لها ، كانت استفساراً من وحى اللحظة ومعه إجابته الفورية . كان الاستفسار : إذا كان من الممكن القيام بهذا فى الرياضيات فلماذا لا يتم عمله فى الفن المعمارى ؟ وكانت الإجابة الفورية : يمكن هذا ، وسيتم عمل هذا ! لم يفعل هذا أحد من قبل ! . . ولكننى سأفعل ! » ومن خلال هذا الانهماك فى جملة المسيوكلوبيه جاءت أسوأ معادلة وصل إليها سوليفان وهى : « الشكل يتبع الوظيفة أو الغرض » وقد أكد قوله – إن هذا « سوف يعنى على المستوى العملى – أن فن المعمار ربما أصبح مرة أخرى فنًّا حيًّا إذا التزم بهذه المعادلة » .

ولا ضير فى القول بأن هذا التبسيط السخيف المبالغ فيه قد ألحق بفن المعمار ضرراً لا يمكن

وصفه : لقد ترددت معادلة « الشكل يتبع الوظيفة أو الغرض » فى كتب لا حصر لها كتبها نقاد لم يلقوا بنظرة واحدة على أى مبنى من تصميم سوليفان ؛ فقد أدى شعاره هذا بأناس سذج كثيرين إلى الاعتقاد بأن سوليفان نفسه صمم مبانيه طبقاً لهذه القاعدة ! ولا يمكن أن يكون هناك شيء أبعد عن الحقيقة من هذا ! وعلى الرغم من أن هذا ليس المجال الذى نناقش فيه تاريخ حياته كمهندس معمارى فإنه من الواضح أنه بالممارسة وجد من الشجاعة ما جعله يبحث عن حل جديد لكل مشكلة وردت إلى مكتبه ، وخاصة بعد تسلمه مع شريكه دانكمار آدلر عملية « قاعة المدينة الكبرى » .

ولم يمض وقت طويل بعد عودته من باريس حتى انضم سوليفان إلى مؤسسة د . آدلر وشركاه فى شيكاغو . وفى الأول من مايو عام ١٨٨١ صارت المؤسسة باسم آدلر وسوليفان . وفى سن الخامسة والعشرين « أصبح مهندساً معماريًّا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان أمام العالم كله » ولم تبرز الأعمال الأولى للمؤسسة لكن فى التاسع من ديسمبر عام ١٨٨٩ تم افتتاح « قاعة المدينة الكبرى » ، وهى مبنى ضخم معقد يحتوى على بناء للأوبرا وفندق ، وكان افتتاحها للجمهور بمثابة تأكيد لشهرته . وبوقوف آدلر إلى جانبه ليشرف على تذليل الصعوبات الهندسية بدا كما لو كان من المستحيل قهره !

وقد كتب سوليفان عن آدلر يقول : «كان يهوديًّا ثقيل الوزن ، قصير الأنف ، طويل اللحية ، له جبهة كالقبة الرائعة التى تتوقف فجأة عند كتلة صلبة من الشعر الأسود . كان صورة للقوة الصامدة سواء كانت جسدية أو عقلية » . لم يكن هذا كل ما فى الأمر . فقد كان آدلر رجلاً عمليًّا إلى حد بعيد ، ومن الواضح أنه لم يستسلم قط لشطحات المثالية التى لم يستطع شريكه مقاومتها. وعندما بدأت المؤسسة سنواتها العجاف – كما حدث لمؤسسات أخرى كثيرة من جراء الانهيار الاقتصادى عام ١٨٩٣ – استقال آدلر لكى يعمل مديراً لمبيعات شركة للروافع والمصاعد ، وأصبح سوليفان وحده ، وفى وحدته فقد كل إحساس بالسعادة ! أحس بالضياع بدون آدلر ، وخاصة فيما يتصل بالعملاء المهمين وكيفية معاملتهم ؛ لذلك كان آخر عمل ضخم ورئيسى له فى عام ١٩٠٠ عندما صمم وأقام المبنى الرائع لمحال شليزنجر وماير فى شارع ستيت ، وهو المحل الذى يشغله الآن كارسون وبيرى سكوت وشركاؤهما ، وفى سنواته الأخيرة انحدرت به الحال إلى تصميم البنوك للمدن الريفية فى الغرب الأوسط . كانت هناك تحف ضمن هذه الأعمال ، لكننا سنأسف دائماً ؛ لأنه لم يمنح فرصاً أعظم !

وبالطبع فقد كان لسوليفان تفسيره الخاص لتعليل فشله ، وهو تفسير يجب أن يوضع فى الاعتبار تماماً . ففى الوقت الذى انتهى فيه من كتابة سيرته الذاتية قرر أن هناك شيئاً واحداًفقط يقع عليه اللوم : إنه «معرض العالم» فى عام ١٨٩٣ .

كان المعرض أنجح معرض شهده تاريخ أمريكا ، وفى يوم الإفتتاح تدفق من بواباته أربعون ألفاً من الزوار . وكان قد عهد به إلى مؤسسة بيرنهام وروت فى شيكاغو ، وهى المؤسسة المعروفة دوليًّا بإنشاء ناطحات السحاب الضخمة الهائلة التى أقامتها فى منطقة الساحل . ومثل «قاعة المدينة الكبرى» التى أقامها آدلر وسوليفان ، كانت هذه المبانى تدين بالكثير للنموذج الذى قدمه هنرى هوبسون ريتشاردسون الذى يمكن رؤية تكتيله الرائع للجرانيت فى مبنى محال مارشال فيلد لبيع الجملة . أما الذى حدث بالضبط فجون روت — الذى مات قبل افتتاح المعرض بعامين — ودانيال هدسون بيرنهام ، كلاهما لم يصمم مبنى واحداً فى المعرض . وبدلاً من ذلك قاما بدعوة المهندسين المعماريين الذين يعملون فى الشرق وعلى رأسهم ريتشارد موريس هنت ومؤسسة ماكيم وميد وهوايت للتعاون فى إنجاز المشروع . أما سوليفان فلم يهمل بصفة شخصية ، بل مُنح الفرصة لكى يصمم «مبنى قطاع النقل» الذى يُعد مدخله الذهبى المذهل نموذجاً لا يصدق فى عبقريته فى مجال الديكور ! وفى ذلك الوقت كان من الواضح أنه ليس لديه ما يشكوه !

لكن فلننصت إليه وهو يتكلم فى «تاريخ فكرة» عن موضوع المعرض :

«كانت حشود الزوار تملأ النفس دهشة ، لقد آمنوا بأن ما وقعت عليه عيونهم كان بمثابة رؤية باهرة لفن المعمار ، وهو ما لم يعرفوا عنه شيئاً من قبل ؛ لكى يصدروا مثل هذا الحكم بناء على المقارنة . كان بالنسبة لهم رؤيا حقيقية ورسالة أوحَى بها من الأعالى . وبناء عليها شكل خيالهم مُثلاً جديدة . لقد غادروا المعرض ، وانتشروا مرة أخرى فى الأرض ، وعادوا إلى بيوتهم . وكان كل واحد منهم يحمل بين جوانحه ظل السحابة البيضاء ، ويتشرب داخله بأكثر السموم أصالة وبطئاً فى سريان المفعول . كانت بمثابة الأبخرة الضبابية المتصاعدة من الأرض إلى باطن الظل الأبيض لثقافة أسمى وأعلى . . .

وسوف يستمر الدمار الذى أحدثه «معرض العالم» لمدة نصف قرن من تاريخه ، هذا إذا لم يكن أطول . لقد تغلغل إلى أعماق تكوين العقل الأمريكى محدثاً إصابات تدل على الانهيار العقلى ! » .

ولكى نبسط الأمور فقد كان سوليفان يعترض فى عام ١٩٢٤ على الدعاية الهائلة التى قام بها المعرض للمهندسين المعماريين الذين عملوا فيما يمكن أن يسمى بإحياء عصر النهضة

فإذا عدنا إلى عام ١٨٨١ فسنجد أن ريتشارد موريس هنت كان سعيدا بالفكرة التى تساوى تماما بين قصر على طراز عصر الإحياء الفرنسى المبكر وبيت . و . ك فاندربيلت الجديد المقام فى الشارع الخامس فى مدينة نيويورك . كان هذا القصر بناء وظيفيًّا إلى حد كبير ، وأكد فى ذهن سكان نيويورك أهمية آل فاندربيلت .

وهنا فى ٢٦ من مارس ١٨٨٣ أقامت السيدة فاندربيلت حفلاً يشار إليه بالبنان أعاد إلى العائلة مكانتها الاجتماعية التى أنكرت طويلاً . ولم يكن السادة ماكيم وميد وهوايت فى حاجة لكى يقال لهم : إن هنت وجد الحل المثالى لمعضلة قصر المليونير . فهجروا عملهم الأصيل و « الحديث » الذى اعتمد على أسلوب البناء ذى السقف الخشبى ، ويمموا وجههم شطر عصر الإحياء بحثاً عن الإلهام ! وكان منطقهم فى هذا أن التخطيط الرسمى لمفهوم الإحياء يتناسب بطريقة مثالية والحياة الرسمية للموسرين .

هكذا كان « معرض العالم » فى عام ١٨٩٣ - بمبانيه الكلاسيكية وبحيراته الشاعرية انعكاساً فى شيكاغو للمحاولات التى بذلت بنجاح فى نيويورك . ألم يكن من الممكن التسامح مع مثل هذا الانعكاس وقبوله ؟ إن ثورة سوليفان الغاضبة توحى بأنه اعتبر هنت وماكيم وميد وهوايت وأتباعهم يقفون على درجة لا تعلو تلك التى يقف عليها المجرمون !

ويجب الاعتراف بأن سوليفان كان واحداً فقط ضمن الطابور الطويل للنقاد المحدثين الذين شوهوا عصر الإحياء ، ويجب أن نتذكر أن بوجين لم ييئس من رؤية كاتدرائية سان بيتر وهى « يعاد تشييدها بأسلوب أفضل » .

أما بالنسبة لراسكين فقد قرر أن الفن المعمارى للإحياء » لم يكن عنده رحمة . لقد ابتهج به الأمراء والأسياد ذوو الأنوف الشماء ! لكنه كان ينضح بالإهانة للفقراء فى كل خط من خطوطه » وبتسلم هذا المفتاح من راسكين ذهب وليم موريس إلى الحديث عن « موت عصر الإحياء أو نومه الذى يشبه سكرات الموت ! » .

وأخيرا صدر حكم الدوق فيوليت على عصر الإحياء كما فسر فى القرن السابع عشر فى فرنسا : « فيما يتعلق بالفن فقد نجح لويس الرابع عشر فى أن يسحق تماماً العبقرية الطبيعية والأصيلة للشعب الفرنسى ؟ » .

من هذه المقتطفات يمكننا أن نستنتج نتائج صحيحة تماماً تتمثل فى أن ما نسميه بالفن المعمارى الحديث نبع من عصر الإحياء القوطى وأنبيائه الذين كانوا على استعداد لاحتقار وإهمال الرواد الإيطاليين فى القرن السادس عشر ومعهم الذين نقلوا تقاليدهم إلى فرنسا وإنجلترا .

ولسوء الطالع فقد بدا سوليفان على أنه أكثرهم استماتة فى رفضه لما شبهه بالمرض الإيطالى أو بالداء الإيطالى . وإذا كان قد قدر له أن يشق طريقه بهذا الأسلوب فقد كان من الممكن محو كل لمحة من عصر الإحياء أو النهضة من على الخريطة فى أمريكا . فإنه يتحتم علينا أن نتخلص من التحف التى شيدت فى عصر الاحتلال مثل بيت مايلز بروتون فى مدينة تشارلستون ويجب علينا أن نغض الطرف عن قاعة جيفرسون الكبرى الدائرية ذات القبة فى جامعة فرجينيا . حتى مبنى الكابيتول فى واشنطن ينبغى علينا أن نسويه بالأرض !

ويبدو أن سوليفان افترض من خلال لغته الناضحة بالمرارة والتهجم أن الفن المعمارى الحديث كان فى أحسن حالاته زهرة شاحبة يمكن أن تذبل تماماً إذا ما وضعت فى ظل الأبنية التى تستوحى عصر النهضة فى خطوطها . وفى الواقع فإن النتيجة كانت على النقيض من ذلك تماماً .

وفى خلال السنوات الخمس والعشرين التالية للمعرض . وفى حين كان نشاط سوليفان يتضاءل – كان تلميذه وصبيه فرانك لويدرايت ناجحاً نجاحاً مجيداً ، فلم يشيد فقط مصنع لاركين العظيم فى بافالو ، بل عشرات من الأبنية البارزة عبر الغرب الأوسط ، ولم يكن وحده فى الميدان ، فلا يستطيع أى مؤرخ أن يهمل عمل الأعضاء الآخرين فى مدرسة شيكاغو ، وهم الذين يقال عنهم : إنهم ساروا على نهج سوليفان بدون استثناء : فرجال مثل بارى بيرن ، وهيو جاردن ، وولتر بيرلى جريفين . وشركة جوينزل ودراموند ، وجورج و . ماهر ، ودوايت هـ . بيركنز ، وشركة بيرسيل وايلمسلاى ، كل هؤلاء قاموا بإنجازات بارزة برغم أنف المعرض ! حقاً إن الفن المعمارى تدهور فى العشرينيات من القرن العشرين ، لكن من الصعب تحديد مسئولية المعرض عن هذا التدهور .

إذن فكتاب « تاريخ فكرة » من الكتب التى يرجع إليها بحرص ووعى . إنه إنجيل مهندس معمارى عظيم جداً لم يستطع على الإطلاق أن يواكب روح شيكاغو .

واليوم مع استقلال الفن المعمارى الحديث واعتماده على نفسه – يمكننا أن نكون أكثر

تسامحاً من سوليفان مع الفن المعمارى الذى لا يمت للحداثة بصلة . وربما كان أكثر الناس تسامحاً فى هذا المجال هم المهندسين المعماريين المحدثين الذين يعدون قادة بمعنى الكلمة .

وعندما دمرت حديثاً محطة بنسلفانيا التى شيدها ماكيم فى نيويورك – كان هناك طابور من الاحتجاج على مساواة هذا المبنى الكلاسيكى بالأرض ! وقد قاد موكب الاحتجاج كل من فيليب جونسون وأرملة إيرو سارينين .

معالم الثقافة الأمريكية



جيمس ب . داورتى

ولد جيمس ب . داورتى فى مدينة ويشيتا بولاية كانساس فى عام ١٩٣٧ ، وترعرع فى كولورادو . عاد إلى الغرب الأوسط للدراسة فى جامعة سانت لويس التى حصل منها على درجة الليسانس فى عام ١٩٥٩ . ثم التحق بجامعة بنسلفانيا وكتب رسالة عن إ . إ . كمنجز حصل بها على درجة الدكتوراه فى الأدب الأمريكى فى عام ١٩٦٢ .

قام بالتدريس أربع سنوات فى جامعة كالجارى بكندا .

وفى عام ١٩٦٦ عاد إلى الولايات المتحدة لتدريس الأدب الأمريكى والشعر الحديث فى جامعة نوتردام ، وجامعة ساوث بند . وجامعة إنديانا .

ونشرت مقالات عن كمنجز ، وروبرت فروست وإيزرا باوند ، وجيمس بولدوين ، وعن منهج الرموز الدينية .

وظهر شعره فى مجلات « الريفيو الأدبى » ، و« الأثر » و« المنشط » ، و« فيدلهيد » ، وفى مجلات أخرى فى الولايات المتحدة وكندا .

(٢٦) إ . إ . كمنجز : **الغرفة الهائلة**

بقلم : جيمس ب . داورتى

عندما أوشك عام ١٩١٧ أن ينقضى كان هناك شابان أمريكيان يخدمان فى وحدة إسعاف تابعة للصليب الأحمر فى القطاع الفرنسى الشمالى من الجبهة الغربية ، وقد قام البوليس المدنى بالقبض عليهما بتهمة الخيانة بعد أن اشتم أحد رقباء البريد بعض الأوصاف للروح المعنوية الهابطة التى انتشرت فى الجيش الفرنسى والتى سجلاها فى مراسلاتهما . وفى أثناء التحريات عن تهمتهما قضيا ثلاثة أشهر فى السجن فى تلال نورماندى – وكان ذلك فى معسكر للحبس الاحتياطى أقيم للأجانب والعاهرات الذين تحوم حولهم الشبهات فى منطقة القتال ! كان أحدهما – وهو وليم سليتر براون الذى كتب فى الحقيقة خطابات الاحتجاج الى أصدقائه فى أمريكا – قد حكم عليه بالسجن ؛ أما الآخر – إدوارد إستلين كمنجز فإنه لم يحرر أى خطابات ، لكنه رفض مرتين أن ينفض يديه من صديقه ، ومع ذلك أطلق سراحه وعاد إلى أمريكا .

وكان كمنجز قد أخذ معه إلى السجن الكراسات التى يسجل فيها لقطاته وملاحظاته ، وبعد أن وضعت الحرب أوزارها جعل من هذه الانطباعات كتاباً بعنوان « الغرفة الهائلة » ؛ ظل لعدة أسباب سجلاً خيالياً مهماً لذلك الزمن العنيف حين كانت الروح « الجديدة » فى

طريقها إلى الميلاد .

ولعل أحد أسباب هذه الأهمية كانت تكمن فى الحياة التى عاشها كمنجز بعد ذلك والتى رسخت مكانته على الأقل كأحد شعراء الدرجة الثانية الرئيسين الذين ينتمون إلى حركة المحدثين ؛ وقد اشتهر أساساً بسبب تجاربه وتشكيلاته المطبعية فى علم المعانى محاولاً نشر روح التكعيبية من خلال أداة اللفظ ؛ لكى يبلور تلقائية وفورية التجربة التى يستحيل وصفها . وكتاب « الغرفة الهائلة » لا يستعمل هذه الأساليب ، لكنه يشرح : لماذا شعر كمنجز بضرورتها مؤخراً فى مجال الشعر فى القرن العشرين ؟

وتعود الأهمية الكامنة فى « الغرفة الهائلة » إلى اعتبارها جزءاً من الأدب الذى بلور فترة انقشاع الوهم المعروفة جيداً والتى تلت الحرب العظمى ؛ كما تعد امتداداً حديثاً للتقاليد الأمريكية الراديكالية التى أرساها إيمرسون وثورو وويتمان ، وإرهاصاً لعالم الستينيات الذى يعد عالم ما بعد العصر الحديث .

يعرف كتاب « الغرفة الهائلة » بأنه أشهر سرد لمفهوم انقشاع الوهم . من هنا احتل مكانته بين مذكرات سيجفريد ساسون وروبرت جريفز ، والروايات الخيالية التى كتبها كل من هيمنجواى ودوس باسوس وباربوس وريمارك . واليوم لابد أن هذه الحالة النفسية التى تبعت الحرب تبدو شيئاً تاريخياً مثيراً وعجيباً ، فقد كانت نتاج الإيمان العاطفى المسرف فى الإدارة الحكومية الليبرالية والشجاعة العسكرية المطلقة ، وهو إيمان غريب بالنسبة لعصرنا . ولكن أسطورة العشرينيات من هذا القرن كانت أسطورة الجيل الضائع الذى ولد قبل نهاية القرن التاسع عشر بفترة وجيزة ، والذى وجد مقدساته السياسية والاجتماعية والفلسفية تتبخر فى بوتقة الحرب ، والذى قضى الفترة الأخيرة من حياته فى البحث عن عقائد جديدة .[١]

ولا يمكن القول بأن كتاب « الغرفة الهائلة » قد نظم بحيث يجعل انقشاع الوهم بالنسبة للشخصية الرئيسة حدثاً يصل بالحبكة إلى قمتها ؛ كما نجد فى « وداعاً للسلاح » لهيمنجواى ، و « ثلاثة جنود » لدوس باسوس . ومع ذلك فقد كان الاهتمام الرئيس لكمنجز يكمن فى كشف حدود الغباء والظلم والقسوة التى يمكن أن تصل إليها الحكومة فى زمن الهستيريا القومية . وعلى الرغم من أنه كان يشير من حين لآخر إلى بربرية الحرب ذاتها – فإنه يركز على الأثر الوحشى للحرب على المدنيين والسلطة المدنية . وهو يضيف إلى تجربته الخاصة فصلين على شكل حواديت هما : الفصل الخامس والسابع اللذان يوضحان جنون العظمة الذى أصاب الحكومة

الفرنسية ، وذلك بتصنيفها للذرائع التى سجن على أساسها زملاء كمنجز . كتب يقول :

« من ذلك الشخص المناسب لدخول « القلعة » ؟ إنه أى شخص تستطيع الشرطة أن تجده فى فرنسا الجميلة (ا) ذلك الذى لم يرتكب جريمة الخيانة ، (ب) وذلك الذى لا يستطيع أن يثبت أنه لم يرتكب جريمة الخيانة . وأقصد بالخيانة هنا الإشارة إلى العادات التى تثير الضيق قليلاً والتى تصدر عن العمل أو الفكر المستقل ، والتى توضع فى زمن الحرب فى حفرة وتغطى تنفيذاً للفكرة الساذجة نوعاً ما والتى تقول : إنه من رمم هذه العادات التى ماتت ستنمو أزهار البنفسج ويُبهج شذاها الرجال الطيبين والحقيقيين ، وستجعل هؤلاء المواطنين الجديرين بالاحترام ينسون آلامهم ! وحتى الآن يصدر عن قلعة ليفنويرث على سبيل المثال رائحة تعد مبهجة تماماً لبعض الأمريكيين ! »[٢]

وبعد ذلك يشرح عملية إلقاء المحتجين ذوى الضمير الحى فى السجن ومضايقة أى إنسان « أصيب بلعنة موهبة التفكير فى أثناء لحظات الحرب التى مرت مؤخراً » (ص ١٣٩)[٣]

ولم يكن الانقشاع الحقيقى للوهم بالنسبة لكمنجز مجرد تعرية لحقائق الحرب البشعة . إنه فقدان الإيمان بنظم وتصنيفات تعلمها من تجارب السنوات الخمس والعشرين الأولى فى حياته . وفى الحال بعد إلقاء القبض عليه يذعن للاستجواب الذى يقوم فيه ثلاثة رجال من العجائز الذين يبدو عليهم الميل إلى الشفقة ، والذين يشوهون شخصيته والحقائق المتعلقة بها بتغييرها ، لكى تناسب تصنيفاتهم . إنهم يسيئون نطق اسمه . فهم متيقنون أنه آيرلندى . وعندما يريحهم بنسج قصة عن أصله الأسكتلندى الذى ينتمى إلى السلالة الشعبية الحمراء فإنهم يسجلون أنه ينكر سلالته الآيرلندية ! وعندما يخبرهم أن أباه يعمل قسيساً تابعاً للكنيسة الوحدانية – يترددون بين « المفكر الحر » و « البروتستانتى » ، وأخيراً يختارون الصفة الأخيرة . كما أنه تعلم فى مدرسة لم يسمعوا عنها إطلاقاً ألا وهى هارفارد .

فى كل هذا تكمن كوميديا من نوع غريب ، لكن أثرها فى كمنجز جدير بالاعتبار ، فقد انهارت معتقداته القديمة الراسخة فى وجدانه . وفى السجن وجد عالماً من الرجال الذين اعتبرتهم السلطات « محيرين أو غير قابلين للتحليل » (ص ١١٤) ، رجالٍ بدون هوية عامة ، ويقررون مصيرهم بناء على مظهرهم ومزاجهم ونشاطهم ، ونوعية علاقاتهم بزملائهم المسجونين الذين يقابلونهم « بأسلوب مهذب لا يخضع لأى مقياس من مقاييس الذوق أو العادة التى ترسخت من قبل »[٤]

ومن خلالهم يصل إلى فهم مباشر وشخصى لذاته . فقد منح أسماء جديدة : « جان » أو « الأمريكى » وبنى شخصية جديدة له كفنان ! .

وفى نهاية الكتاب عندما يغادر الغرفة يعلن محصلة تجربته هناك : « بالنسبة للسيد أو للسيدة المتعلمة فإن الخلق يعنى قبل أى شيء آخر التدمير ! . . . لن يكون أو لا يمكن أن يكون هناك شيء كالفن الأصيل حتى ظهور ما يسميه الفرنسيون « بالحيل الجميلة » (والتى تعلمنا على أساسها كيف نرى ونقلد على قماش الخيش وفى الحجر وبالكلمات هذا الذى يسمى بالعالم ؟) والتى اندثرت تماماً وبصورة مطلقة تحت أقدام عملية انعدام التفكير الشاملة والمؤلمة التى ربما نتجت عن هفوة عابرة من الشعور الشخصى المحض . أية هفوة عابرة يمكن أن تكون فنًّا » (ص ٣٠٧) . وباختياره القيام بدور الفنان كهوية جديدة له فإنه يصنع قراراً « حديثاً » بمعنى الكلمة يمكن مقارنته بييتس وباوند وجويس وهيمنجواى وستيفينز .

والكتاب نفسه نتاج لهذه المرحلة المعادية للتعليم ! إن « الحيل الجميلة » المتمثلة فى الفن واللغة والعلاقات الاجتماعية قيم تتردد بين عقولنا والفوضى المطبقة على الواقع ، وترسخ التصنيفات والتسلسل الهرمى الذى نستطيع من خلاله تنظيم حياتنا ، لكن هذه القيم تتقاعس أيضاً عن مواكبة فورية التجربة ومعرضة للإذعان لأساليب التحكم التى يمكن أن تتخلى عن القيم الأخلاقية بالدرجة نفسها . وقد شعر كمنجز بهذا فى كل مرحلة من مراحل سجنه . وكان استجوابه الأول قد تركز فى السؤال : « هل تكره الألمان ؟ » وكانت إجابته : « لا ، وإننى أحب الفرنسيين ! » – قد أخذت على أنها اعتراف بالذنب !

هذا الاستخدام للغة غريب من نوعه لدرجة أن كمنجز لا يستطيع إلا أن يجيب بالفرنسية فى صمت : « هذا شيء غريب ! » – إنها لنكتة ! ثم يكتشف فى الحال أى أعمال للعنف والقسوة يستطيع رجال السلطة تبريرها بإشعال الحماس تجاه القيم الشائعة الحقيقية ! إنه باسم « الحكومة الفرنسية » أو « الوطنية » يمكن أن يتهم البشر بجرائم الفكر ، ويُقبض عليهم بلا محاكمة ، ويُضربون ، ويُتركون نهباً للجوع إلى أن يشرفوا على الموت ! كما تطلق عليهم المدافع الرشاشة إذا ألحت الضرورة بذلك ! وربما كانت إحدى النكات الصارخة والتى لا تعد مضحكة على الأقل فى « الغرفة الهائلة » – هى وصف كمنجز الزاخر بالتبجيل والسخرية للحكومة الفرنسية لكى يشرح أقصى ما وصل إليه الإنسان من عبث وعنف صارخ !

وكان المعسكر نفسه حيلة لفظية ؛ إذ أطلق عليهم اسم : « باب الصفوة أو النخبة الممتازة »

بالفرنسية وهو مجرد مقر للحبس الاحتياطى يُودَعُ المشتبه فيهم فى انتظار المحاكمة المعلقة . وقد أصبح فى الواقع معسكراً للعزل والحجر نقل منه بعض المساجين إلى سجن آخر أكثر أمناً وكثيرون مما ثبتت براءتهم ظلوا فى الحبس الاحتياطى بعد المحاكمة مدداً غير محددة على الإطلاق وبعض آخر ظل محبوساً بحجة إعادة محاكمته مرة بعد مرة ! وقد أصرت سلطات « قلعة ماكيه » على أن هذا المقر ليس بسجن ! واليوم أصبح مألوفاً لدينا ما يسمى « بمعسكرات إعادة الاستيطان » و « معسكرات العمل » و « مراكز إعادة التوطين » وغيرها من المستعمرات المغلقة الخيرية !

هذا التمكن من اللغة يجعل من الصعب على كمنجز أن يبلور خطورة مامر به من تجارب ، وأن يعكسها من خلال المستوى المناسب للألفاظ والكلمات . هناك انفصال تام بين الأسلوب الذى يستخدمه أبو كمنجز فى « مقدمة الكتاب » وأسلوب الكتاب ذاته : فعندما يصف كمنجز الأب سجن ابنه فإنه يحتفظ بنغمة الغضب من أجل الحق ، وهى النغمة التى تعتبر نتاج المبادئ الليبرالية الراسخة التى تجمع بين مزيج من الأخلاق الاجتماعية المهذبة السائدة فى عصر فيكتوريا وإدوارد والغرور القومى الأمريكى . إنه يُشْهِدُ بالكتب الكلاسيكية والأناجيل ، ويستجير بالقانون الدولى والشرف القومى وحق الأمومة : « إن أم ابنى وكل الأمهات الأمريكيات لهن الحق فى التمتع بالحماية ضد كل مصادر التوتر والأسى التى لا ضرورة لها على الإطلاق »(ص٨) وهذا ليس مجرد فرق بين الأسلوب الرسمى وغير الرسمى فى الكتابة ، فلاشك أن لكمنجز الأب أسلوبه غير الرسمى أيضاً

وكتاب « الغرفة الهائلة » مزيج من مستويات أسلوبية عدة منها : المهذب والرسمى وغير الرسمى والسوقى والغنى .أما الذى افتقده فى حمية المناسبة فهو القدرة على ابتكار نغمة تعادل الموقف وفى مرحلة مبكرة لمغامرته يتبادل النكتة مع أحد الحراس متخيلاً نفسه على مقصلة الإعدام ، فيتجمد من الرعب عند سماعه الإجابة : « يجب أن أقول : إنه نادراً ما تستخدم المقصلة هنا ! »(ص٧) وليست هناك لحظة فى أثناء القبض عليه وأسره يمكن أن يتيقن فيها حقيقة الأشياء الجادة . حتى عندما يعود بذاكرته إلى الوراء فإنه يبدو غير متيقن هل كانت تجربته تلك مرحلة قضاها فى الجحيم (قارن الفصل السادس) أو زمناً كان فيه « أكثر سعادة . . . ؟ مما لا يمكن لأكثر الكلمات دقة أن تعبر عنه »(ص٣١٣)

من هنا ربما كان الأسلوب الذى استخدمه فى الوصف الشهير لصورة السيد المسيح مصلوباً

فى ضريح نورماندى على جانب الطريق التى تبدو فيها آلام المسيح «مخففة وغير مقبضة وغريبة» .

وقد أدرك أبو كمنجز أن إحساس الغضب هو الاستجابة المناسبة للظلم . لكن ابنه لم يعد متيقناً من هذا . إن أسلوب «الغرفة الهائلة» وأحداثه وقرار بطله برفض تعلم القيم الاجتماعية والفنية التى نشأ عليها ، كل هذا يستعرض لنا فقدان كمنجز للثقة فى قيم الماضى الراسخة . وفى هذا الضوء يعد جزءاً من الجيل الضائع !

كتب كمنجز يقول : «فى السجن يتعلم المرء أشياء كثيرة تتعدى المليون ، وخاصة إذا كان هذا المرء أمريكيًّا من ماساتشوستس !»(ص ١١٠) بعد ذلك بأعوام كثيرة كان كمنجز يناقش «الغرفة الهائلة» مع مراسل «للفيجارو الأدبية» وأشهد بحماس فى حديثه بكلمات أمريكى آخر من ماساتشوستس تعلم الكثير فى السجن : هنرى ديفيد ثورو(٥). لذلك يجب أن تقيم الغرفة الهائلة» على مستوى الراديكاليين الأمريكيين من أمثال ثورو وإيمرسون وويتمان أكثر من ربطه بإنجازات الجيل الضائع .

إن روايتى «ثلاثة جنود» و «وداعاً للسلاح» تظهران الأبطال الذين يتعرضون للغباء الوظيفى ومظاهر العبث فى الحرب بحيث يتحولون من التخلص من ولائهم للواجب إلى الهروب إلى التزامات شخصية جداً تعبيراً عن اشمئزازهم : من هنا كانت دلالة الفن بالنسبة لجون أندروز والحب الرومانسى بالنسبة لفريدريك هنرى ، لكن كمنجز اتخذ موقف المعارضة والرفض دائما .

فنى أول الأمر نراه وقد نفد صبره تحت سلطة السيد ا . رئيس قطاع الإسعاف المصاب بالشوفينية (الهوس الأعمى المجنون بالمجد العسكرى) ؛ ومن خلال معظم السرد نراه فى صف مضاد لمدير وحراس «قلعة ماكيه» ؛ وفى تعليق له بين قوسين قرب نهاية القصة يقدم لنا نفسه فى حمية الكتابة كالنبى الذى يدعو إلى القيم الجمالية الجديدة التى يتجاهلها «الجمهور الأمريكى الأعظم !»(٦) فالمجتمع بالقبض عليه وبالإفراج عنه لا يستطيع سوى أن يغير اسم القوة التى يقاومها ! .

إن شكل الكتاب لا يعتمد على الخط المستقيم الذى يميز التحول الدرامى بعيداً عن البراءة ، بل يلجأ أكثر إلى الخط الدائرى : فالبطل يتورط فى موقف يتحتم عليه فيه أن يخلق لنفسه هوية من خلال المقاومة التى ينتقل منها من ثم إلى شىء جديد .

وفى كتاب ألفه بعد ذلك « اللامحاضرات الست » يطلق كمنجز على عملية التناسخ اللانهائية تلك اصطلاح « التوالد الذاتى للروح »[٧] وذلك يرجع إلى مفكر ترانسيدنتالى مبكر ومقاوم للسلطة الظالمة ألا وهو هنرى ثورو الذى يمكن أن نستشف عنده كثيراً من النماذج التى وردت فى « الغرفة الهائلة » .

إن التقاليد الأمريكية المرتبطة برسائل السجن والتى بدأها روجر وليامز[٨] وسار على نهجها مارتن لوثر كنج الابن فى « رسالته من سجن برمنجهام »[٩] – هذه التقاليد يكمن مبدؤها الرئيس فى مؤلف ثورو « العصيان المدنى » الذى يقول فيه : « إنه فى ظل الحكومة التى تودع أى أحد السجن ظلماً فإن المكان الحقيقى لأى إنسان عادل هو السجن أيضاً ! إن المكان المناسب اليوم ، المكان الوحيد الذى قدمته ماساتشوستس لأبنائها الذين هم أكثر إحساساً بالحرية وأقل شعوراً باليأس – هو سجونها ! »[١٠] .

وعندما يقوم كمنجز باستعراض الأساليب اللاإنسانية التى يمارسها السجانون والعواطف الإنسانية التى يستشعرها زملاؤه من المساجين – فإنه يعلن أنه « عندما نجد أنفسنا غير جديرين بالمساعدة فى حمل علم التقدم إلى الأمام – أى العلم الملتحف بالألوان الثلاثة – فإن الحكومة الفرنسية الممتازة التى لا يمكن تقليدها أو التشبه بها قد أسبغت على السيد ب وعلىّ – بالرغم من اختلاف القصد – صفات المديح المطلقة ! » (ص ١٦٧)[١١] .

ويطمس معالم هويته تماما فإن المحققين مع كمنجز لا يتركون له سوى شىء واحد فقط : جريمته التى تمثلت فى علاقته ببراون . ويتعلق بهذه القشة عندما علم بالفعل أنهم أدانوا صديقه ، ويبدأ فى مناورتهم لكى يسبغوا عليه هو الآخر اللقب الشرفى « محرم » إنه اللقب الذى يكرر إلصاقه بنفسه ، وربما بنوع من الفدائية الكامنة فى ذاته ، وذلك فى أثناء ترحيله إلى السجن . وكان إحساسه بالتوحد مع براون تامًّا لدرجة أنه وصف ذات مرة متاعه الثقيل الذى حمله إلى السجن بأنه « حقيبة مملوءة بالخطابات المشبوهة » (ص ٥٢) ، على الرغم من أنه لم يكتب فى الواقع مثل هذه الخطابات ![١٢] إنه يفسر هذا السلوك لأحد مسئولى السجن بقوله : « إننا رفاق » (ص ٥٨) وهو اصطلاح كان من الممكن أن يفهمه وولت ويتمان ، لكنه فى تلك الأيام التى سبقت ثورة أكتوبر مباشرة ربما أوحى بشىء آخر إلى ذلك المسئول .

وعلى أية حال فإن سجانى كمنجز نادراً ما أشاروا إليه بصفة المجرم ، وفى تلك الظروف التى تلائم استخدام ألفاظ مثل « الخائن » و « الانهزامى » أو على الأقل « المشبوه » لجئوا إلى المناداة

عليه باسم « الأمريكى » بطريقة منتظمة بدلاً من تلك الألفاظ وكلما سئل حراسه « من الذى تقومون بحراسته » كانت إجابتهم : « إنه الأمريكى ! » (ص ١٠ ، ٢٨ ، ٤٦) وفى السجن كانت كل مقابلة تبدأ بهذا السؤال : « هل أنت أمريكى ؟ » (ص ص ٥٧ ، ١٠٥) وسرعان ما يصبح معنى الكلمة « المتمرد » و « الفوضوى » أو « الشخص الخطير » .

وعندما أطلق سراحه أخيراً نتيجة لجهود السفارة الأمريكية - تنتهى رحلته وقد ارتسم فى مخيلته ميناء نيويورك رمز الحرية . وتتردد أمريكا كرمز للحرية الشخصية فى أعماله كما ترددت من قبل فى أعمال سابقيه - ويتمان فى « أوراق العشب » و « رؤى ديمقراطية » وإيمرسون فى « الاعتماد على الذات » وثورو فى « والدن »[١٣] : أمريكا الحقيقة (الوحيدة) هى تلك البلاد التى تعثر فيها على حريتك لكى تتبع أسلوب الحياة الذى يمكنك من الاستغناء عن (الكماليات) والتى لا تسعى فيها الدولة جاهدة لكى تجبرك على الإذعان للعبودية والحرب وغيرها من النفقات الزائدة عن الحد والتى تنتج بطريقة مباشرة أو غير ذلك من استخدام هذه (الكماليات)[١٤]

إن أمريكا مثل هذه كانت بلداً على الخريطة الفكرية أكثر من وجودها على الخريطة الجغرافية ، وهو المفهوم الذى عرفه كمنجز كما عرفه إيمرسون وثورو تماماً إنه يبدأ كتابه بصورة ساخرة لقائده السيد ا . الذى يجب أن يعيد صياغة العالم على صورة أمريكا ، كما أن شعره يعتبر نقداً لأمريكا الحقيقية تماماً كما كانت كتابات إيمرسون وثورو ، بل يضاهيها فى تطلعه المشغوف إلى الأفضل . واليوم يجد المرء أيضاً فى ذلك التيار من الرفض المدنى الذى ينبع من الراديكالية الوطنية الأصيلة التى اشتهر بها القرن الماضى - يجد المناداة نفسها بأمريكا كرمز وكمثل أعلى لم يتحقق بعد ![١٥]

ومثل معظم الرافضين المحتجين اليوم فقد وجد كمنجز فى السجن نوعاً من التطهير والشفاء من السذاجة : فعندما دخل الزنزانة لأول مرة نجده يسجل قوله : « لقد أصبحتُ نفسى ! وقد غمرنى فرح لا يقاوم بعد ثلاثة أشهر من الإذلال الذى تمثل فى الرؤساء وقادة القطيع والفتوات والإهانات التى لا تنقطع ! لقد عدت إلى ذاتى وأصبحت سيد نفسى ! » (ص ٢٣) إنه مثل التطهير الذى وجده ثورو فى سجن كونكورد أو حتى بطريقة أوضح فى الكوخ عند بركة والدن . وبالنسبة لكل إنسان فإن السمو الأخلاقى يصدر عن كل من عملية الانفصال عن الناس ومن العلاقات الجديدة التى تضىء الطريق أمامه ؛ كما نجد فى البسطاء الذين يسميهم

كمنجز «جبال البهجة المنطلقة» ، أو فى «المتوحشين النبلاء» عند ثورو الذين يمثلهم قاطع الأخشاب الكندى ذو الأصل الفرنسى .[١٦]

ولعل إحدى ثمار هذه العزلة التطهيرية تتمثل فى طهارة العين واللسان . وبزمن طويل قبل الجيل الضائع سبق ثورو كمنجز فى التنبؤ بانقشاع الوهم وبرغبته فى التخلص من «الحيل اللطيفة الجميلة» التى تشكل تقاليد الإدراك الفنى :

«لقد عشت حوالى ثلاثين عاماً على ظهر هذا الكوكب ، ومازلت فى انتظار سماع أول مقطع من الحكمة القيمة أو حتى المخلصة من فم الكبار . إنهم لم يخبرونى بأى شىء ومن المحتمل أنهم لن يستطيعوا أن يخبرونى به ! »[١٧]

«إننى أدرك أننا نعيش هذه الحياة الوضيعة ، لأن رؤيتنا لاتتغلغل مخترقة سطح الأشياء ، فنعتقد أن كل مايوجد هو كل ما يبدو لنا فقط . . . . انظره إلى أى مكان للاجتماعات ، أو دار للقضاء أو سجن أو محل أو قصر للسكن ثم قل ما الشىء الحقيقى الذى يبدو أمام النظرة الفاحصة ؟ ستتساقط كلها ، وتتحول إلى هشيم من مجرد الكلام عنها ! »[١٨]

إن أسلوب كمنجز الشعرى كنتاج لرفضه الإذعان لعملية التلقين التى مر بها فى السجن وبعد السجن ، هذا الأسلوب أدى إلى تحطيم الأشياء وتحويلها إلى شذرات متناثرة ! وبسبب المناداة بالتطهير الذاتى من خلال مقاومة تآمر المجتمع ضد الكرامة الفردية فإن «الغرفة الهائلة» يعد جزءاً من تقاليد الفكر الأمريكى الراديكالى ، إنه «والدن» القرن العشرين .

إنه بالفعل «والدن» الذى كتب للقرن العشرين ، لكن المؤامرة الآن أفظع ، إنها الآلة الرهيبة التى فى كل مكان ، ومجتمع الأغلبية الذى لا يستطيع أحد الهروب منه ؛ كما فعل ثورو من قبل من خلال هروبه الجسدى واتحاده مع الطبيعة فليس هناك مكان يمكن الذهاب إليه ، لا يستطيع أحد بصفة عامة الهرب من «الغرفة الهائلة» أو حتى مجرد أن يفكر فى الهرب ! إن الطبيعة أصبحت معادية ، ففصلها هو الخريف الذى يذوى بعيداً عن ذكريات كمنجز الزاخرة بالحنين للصيف الذى يبسط سلطانه والمهرجانات العامة بين رفاقه الفرنسيين خارج البيوت . (ص ص ١٧٤ ، ١٧٥ ، ٢٩٧) ، إنها حالة منعزلة من الانهيار النفسى الذى يواكب أول سقوط للجليد (ص ٣١٧ والصفحات التالية)[١٩] . هذا الاختراع الأمريكى المسمى بمجتمع الأغلبية أو الكتلة الجماهيرية هو العدو المشترك لثورو وكمنجز ، لكن ثورو لا يقابله بالصمت والفردية المنعزلة ، بل بصوت وعالم متشابك من العلاقات الشخصية : ففى الكتابين ينهض

السرد على المقالات ، لكن إذا كانت مقالات ثورو تدور حول أسرار « بركة والدن » – فإن لقطات كمنجز تصور لنا الرجال الذين عرفهم فى السجن .

هناك الغجر والزنوج واليهود والفلاحون البولنديون والبحارة الهولنديون والحرفيون البلجيكيون والروس والأتراك والنمساويون والاشتراكيون والفوضويون والمجانين والقوموسيونجية والموسيقيون والمليونيرات ! وكان الشيء الوحيد الذى يشترك فيه كل هؤلاء أنهم غير فرنسيين ، لكن فى القشلاقات التى حشدوا فيها لم تكن هنا أية مساحة للانعزال أو الوحدة ، فقد امتلأت « الغرفة » بالأحاديث التى لا نهاية لها ، والتى جرفت فى طريقها كل الفوارق ، وأحالت كل من فيها إلى مجرد اسم جديد مرتبط بشخصيته – فقد أطلق على كمنجز اسم « الأمريكى » وعرف الآخرون بأسماء مثل « الهائم » و « مصلح الآلة » و غاريبالدى . . . وهكذا !

وليس حجم « الغرفة » هو الذى يجعلها هائلة ، فهى لا تزيد عن اثنى عشر متراً فى أربعة وعشرين متراً ، لكنه التقارب بين الأجساد والأصوات . لقد دخلها كمنجز لأول مرة فى الليل وفى الظلام الساكن.لم يستطع تقدير حجمها . وعند رحيل الحراس « ارتفع هناك بحر من أكثر الأصوات نشازاً وتلاطماً . . . . هنا أصبحت الغرفة الخالية الضيقة فجأة هائلة بفعل صرخات الشياطين والقسم بأغلظ الأيمان والضحك الذى وسع بين جدرانها وخلفيتها ، وامتد بها إلى كل عمق وإلى كل اتساع يمكن إدراكها ،وكثف فى الوقت نفسه الإحساس بضيقها المرعب ! ومن كل الاتجاهات صدر ثلاثون صوتاً على الأقل فى إحدى عشرة لغة » (ص ٦٠) وبعد ذلك سُمع ثمانون صوتاً تقريباً فى تلك الزنزانة . وفى طريقه إلى القلعة دائماً ما كان يحبس بمفرده . وفى عزلته الانفرادية كان يقول : « لقد عدتُ إلى ذاتى وأصبحتُ سيد نفسى ! » لكن يتحتم عليه الآن أن يدرك علاقة ذاته بكتلة البشر الآدميين .[٢٠] وبعد ذلك بفترة طويلة قال كمنجز عن حياته كشاعر : إن « الشعر هو الوجود وليس الفعل ! وإذا رغبت فى أن تتبع نداء الشاعر فعليك أن تخرج نفسك من عالم الفعل المحدود إلى مجال الوجود غير المحدود »[٢١] هذا « المجال غير المحدود للوجود » هو « الغرفة الهائلة » نفسها حيث لا توجد الحرية فى فراغ ، بل فى حدود يرسمها الاتصال الضرورى بالرجال الآخرين . هذه ليست وجهة نظر أمريكية أرثوذكسية ؛ إذ إن الأمريكيين يميلون إلى الاعتقاد فى أن الحرية نوع من عدم الارتباط والطهر

الروحى . وتؤكد تجربة كمنجز عدم ارتباط الإنسان بالدولة ، وليس عدم ارتباطه بأخيه الإنسان !

وفى كتابه عن أمريكا « الإنسان فى مواجهة مجتمع الأغلبية » يحث جابرييل مارسيل هؤلاء الذين يرغبون فى الاستمرار فى الحياة كبشر آدميين فى مجتمع الأغلبية أن يخلقوا دائرة صغيرة من الأصدقاء الحميمين الذين يستطيع المرء أن يعمل وأن يعيش معهم بإحساس بالواقع الشخصى (٢٢) وخارج حدود هذه الدائرة يستطيع المرء فقط أن يقاوم محاولات إهدار إنسانيته . ولا توجد السياسة التى يمكن أن تجعل المرء يلتقى فى منتصف الطريق ومجتمع الأغلبية ، ولذلك يبدو سجن كمنجز عالماً من العلاقات الشخصية ومحاطاً بالجهاز غير الإنسانى للدولة ولا يوجد ما يرأب الصدع بينهما ، ولا أحد يستطيع هذا ؛ لأن الغرفة تحتوى تماماً على هؤلاء الناس الذين لا تستطيع أمة حشدت نفسها للحرب أن تتسامح معهم : إنهم القذارة الإنسانية التى تعوق سير الآلة وتفسد نظامها . وبالطبع فهم لا يقيمون حكومة تحت الأرض ، إنهم البشر الذين يتسببون فى الحيرة والاضطراب والفوضى ، فهم يتضافرون فقط من أجل أغراض محددة فجائية مثل تهريب جردل مياه إلى الداخل ، وتعذيب حارس ، وغزو قشلاقات النساء . وفيما عدا هذا هناك رجال يواجه بعضهم بعضاً كأفراد فرضت عليهم علاقات معينة ويترددون بين الكراهية التى يشعرون بها جميعاً تجاه المخبرين والحماس المسرف فى العاطفة الذى يرفضه كمنجز من أجل جان الزنجى !

ومنذ لحظة وصوله يطغى على كمنجز إحساس حاد تجاه الأسلوب الذى يستجيب به المساجين تجاه أكثر الأحداث تفاهة : فأية حركة فى « الغرفة » فى أثناء الليل تتسبب فى عاصفة من السباب ؛ فى حين يتصارع أربعة رجال من أجل الفوز بامتياز ترتيب سرير سفرى وصل حديثاً ؛ هذا على حين يحول نداء العشاء كل واحد إلى حيوان لم يعرف فى حياته سوى العبودية ! وربما كان هذا الحشد المبالغ فيه أنتج أثرين متناقضين ؛ وعلى الرغم من أن المساجين طوروا نظاماً خاصًّا بهم لحياتهم الاجتماعية المهذبة والمقاومة السلبية لإنهاء حالة الحرب ، بل كانوا متقاربين ومتلاصقين بحيث لا يمكن أن يسمحوا بصراع طويل – فإن عددهم نفسه جعل « الغرفة » تموج بصخب مستمر من النكات العملية ، والاستفزازات ، والسرقات ، والمباريات ، ومحاولات خداع الحراس ! وفى مجتمع « الغرفة » القبلى لا مجال لرفض الاشتراك فى هذه الدوامة .

وكان هناك مناخ من الهستيريا الرتيبة التى سرعان ما تطغى على الرجال ، وخاصة الرجال من أمثال كمنجز الذى تعود الاستجابة للآخرين بقدر محدود يحكم درجات اندماجه معهم أو انفصاله عنهم ؛ وهو ماتشربه من التقاليد الأمريكية قبل نهاية القرن الماضى . تلك هى الافتراضات الثقافية الكامنة وراء « الحيل الجميلة » التى يسعى إلى رفضها كنتيجة لسجنه .

ومعظم الرجال فى « الغرفة » أميون بمعنى الكلمة (ص ١١٦).والصوت هو وسيلتهم الأولى للاتصال بالآخرين ؛ فليس لديهم شيء يفعلونه سوى الثرثرة التى لا تنتهى حول أى شيء ؛ فهم يتأملون ويبالغون ويكذبون ، لايهمهم تجاوز حدودهم طالما أن هناك تياراً من الكلمات لا تتوقف دورته ! وعلى سبيل مقاومة حراسهم فإنهم يصيحون ويسبون ويلعنون ويأتون بأصوات كضجيج الحيوانات ! والإلمام بالقراءة والكتابة شيء غير ذى موضوع ؛ فليس هناك أحد تضيع جهوده عبثاً أكثر من الرجال الذى يقضون أيامهم فى كتابة طلبات الالتماس لحكوماتهم . وعندما يمسك أبطال كمنجز بكتاب للصلاة أو بجريدة مقلوبة رأساً على عقب متظاهرين بالقراءة (ص ص ٢٥٧ ، ٢٧١) – فإن النكتة تنبع من الكتاب وليس من الأبطال الذين تبدو حيويتهم وقوة تحملهم نتيجة لأميتهم .

ولعل قدرة كمنجز على القراءة والكتابة ترعرعت نتيجة لذلك تحت سقف« الغرفة »، وعندما استطاع الاحتفاظ ببعض الكتب – فإنه وجد أن « قراءة شكسبير لا تتمشى مع عقلى المضطرب » (ص ٣٢٣).هذا الاضطراب نوع من الأمية التى قد لاتتساوى فى المستوى والوعى والآخرون ، ويمكن قياس استمرارية هذا التشويش عند كمنجز بخليط الأساليب التى تحتويها « الغرفة الهائلة »،ويرفض قصائده الشائع لاتخاذ منظور محدد يتظاهر بأن الأحاسيس تحدث فى نظام تتابع بحيث يأتى الإحساس بعد سابقه وهكذا ، وبميله إلى معالجة اللغة كنوع من السحر الذى عرفته القبائل .

وعندما تتحول الثقافة إلى مجرد صوت فإن الفن يفقد خصوصيته التى تجعل منه قيمة أعلى فى نظر « الجيل الضائع » ويصير معتمداً على الاحتياجات الشخصية المتداخلة .

ويؤكد كمنجز أن أبطاله الأميين لا يتصلون بعضهم ببعض من خلال الصوت فقط ، بل أيضاً من خلال الحركة والتعبير الجسدى . وربما كان هذا مسئولاً عن وجود تلك الصور الحسية الملموسة والدوافع المثيرة لشتى الأحاسيس المنتشرة فى هذا الكتاب .

يتكلم كمنجز عن الأصدقاء « الذين أراهم وأسمعهم وأشمهم وألمسهم وأكاد أتذوقهم ،

وهم الذين لا أعرفهم فى الوقت نفسه ! » (ص ٢٥٥) ؛ ولأنه يصفهم فى صور حسية وحركية ملموسة – فإن سرده يزخر بالدوافع المثيرة لشتى الأحاسيس بحيث يعيد تشكيلها داخل القارئ : فهناك « الأجسام ذات الرائحة الكريهة الخاتمة » ، و« العيون الثاقبة الحادة » ، و«والأصوات الخشنة الملتوية » ، و«وأكوام الملابس التى تعلن عن تعفنها بصوت عال ! » من أجل هؤلاء الرجال فإن الجسم كله يتكلم وينطق !

وبالطبع فإن « الغرفة » تحتوى على أجسام لا يمكن أن تنسى أبداً : فإن المناداة على الوجبتين اليوميتين اللتين تتكونان من الخبز والحساء تحيل الرجال إلى « رغبة من الفوضى المتوحدة ، وضجيج فصيح ومتعدد يعبر عن الحيوية اللا إنسانية . . . وشعرت بأن آخر العلامات الدالة على الفردية على وشك أن تختفى تماما ، وأن تنمحى كلية فى نبض قافزكاسح » (ص ص٩٠ – ٩١) .

وإذا كانت السجون هى الأماكن التى تضع فيها المجتمعات قاذوراتها فإن الاحتفاظ بالسجون نظيفة من شأنه أن يكون عملاً لا مبرر له ومتناقضاً مع نفسه ! إن الإحساس الطاغى على « الغرفة الهائلة » يكمن فى تكتل الأجسام القذرة وتراكم فضلات الجسم مثل الشعر والبصاق والبول وغير ذلك من الإفرازات . وقد قضى كمنجز ليلته الأولى فى « الغرفة » نائماً فى المنطقة التى فيها حفرة المرحاض ! وفى الأسابيع التالية أصبحت خشونته المتزايدة وساماً دالا على هويته وسط هؤلاء الرجال الذين وصمتهم المحاكم بأنهم القذارة التى فى تروس جهاز الدولة ، والتى يجب أن تطهر منها المعابد الطاهرة التابعة « للحكومة الفرنسية ! » .

وقد بدأ كمنجز فى عملية رجوع منحدر أدت به إلى حب الناس جميعا : « لقد سمحت لنفسى بالانغماس فى رفاهية كاملة من القذارة ! وعندما أصبحت أقذر من المعتاد فإننى بهذا كنت أحتج ضد كل ما هو نظيف وأنيق ومتعصب ورزين ومؤسس على عذاب أصدقائى الطيبين ! » (ص ص ٣٢٣ – ٣٢٤) .

وإذا كانت « الغرفة » نموذجا مصغراً للعالم كما أشار كمنجز فى مقدمته (ص ٧) – فإنها تصبح نموذجاً مقلقاً للعقل الليبرالى ؛ لأنها تقدم مفهوماً غريباً ومستحدثاً للحرية ، وترفض كثيراً من رموز النمو الثقافى والنفسى .

وكانت آثار هذا النموذج على كمنجز خلاقة ومدمرة فى الوقت نفسه : لقد منحته بالفعل أساساً جديداً وأصيلاً لفنه ، لكن ضغوط « الغرفة » عليه كانت فى النهاية حادة أكثر من

اللازم بالنسبة له ، وعندما حصل على خلاصة منها كان على وشك الموت النفسى والروحى !

بدأ انهياره عندما قدمت لجنة تحقيق قضائية لاستجواب المعتقلين وتقنين قضاياهم . ومن وجهة النظر الشخصية لأعضاء « الفرقة » فإن الأحكام القضائية للجنة التحقيق بدت عشوائية تماماً : فقد أدانت بالتساوى كلاً من المتهور المتوحش ، والمصاب بجنون القلق ، والبسيط اللطيف ، والمهذب الرقيق ، والشجاع المقدام !

ويتكرر فقدان التناسق نفسه بين هؤلاء الذين يحكم ببراءتهم وأولئك الذين يوضعون تحت التحفظ لإعادة التحقيق معهم ! وقد حكمت لجنة التحقيق على براون بالسجن ، لكنها لا تصل إلى أى قرار بخصوص كمنجز ! وبالتمييز أو التفريق بينهما هكذا فإن لجنة التحقيق تكمل طمس معالم هوية كمنجز وهى العملية التى بدأت منذ أول يوم ألقى القبض فيه عليه.فعندما سُلب اسمه وعائلته ودينه وطبقته الاجتماعية فقد اختار حينئذ أن يصبح « صديقاً لبراون » ، ومن ثم أصبح « مجرماً » . وتقرر لجنة التحقيق أنه ليس بمجرم وبذلك تقضى على علاقته الحميمة ببراون التى لجأ إليها فى أثناء الشهور التى قضياها فى السجن [٢٣].

وعملية التحقيق نفسها أو الاستجواب نفسه بكل ما تحمله من معايير المنطق السديد ، وافتقارها إلى مبدأ الأخذ والرد ، وجنونها بما تعتقد أنه وقائع أو أدلة – كل هذا بعثر كل مظاهر المنطق المعقول الذى ارتبط بأحاديث « الغرفة » .

ويصف كمنجز رجلاً آخر خلص لتوه من الاستجواب فيقول : إنه « بدا كما لو كان قد تعرض لنوبات متعددة وشديدة فى ساقه الخشبية التى يطأ بها دون أن تكون قد شفيت تماماً » (ص ٢٩٦) ؛ ومن ثم فإن الرعشة والإجهاد يزحفان على كمنجز (ص ٣٠٠) . كتب يقول : « إن حكم الرجال الحكماء الثلاثة . . . كاد يطرحنى أرضاً . . وعندما غادرت المكان فى النهاية – كان هناك جزء من جسمى يسميه الناس « العقل » مازال فى حالة انهيار خفيف إذا لم يكن قد أصيب بالتواء كامل ! » (ص ٣١٤) .

وبالطبع فقد تبقى لديه دوره كفنان ، لكن بمجرد أن الالتزامات الشخصية التى ينهض عليها الفن قد اهتزت برحيل براون فإن الفن وحده لم يعد بعدُ الملجأ الذى يلوذ به ؟ وكان قد لاحظ من قبل أن زملاءه المساجين لا يستطيعون القراءة أو الرسم (ص ١١٦) ؛ وعندما يغرق فى القبلية الأمية التى تميز « الغرفة » فإن هويته الفنية تتلاشى أيضاً . إنه يرقد على سريره لا يرى شيئاً ، أو يسير سيراً آليًّا فى فناء السجن : « ذات مرة كنت أجلس بمفردى على لوح

طويل من الحديد الصامت ، وفجأة مررت بتجربة الموت الفريدة الكاملة التدريجية » (ص ٣٠٨) . وفى نهاية موسم التحلل هذا بدأ الجليد فى التساقط ، « فرقدت مغلقاً عينى ، شاعراً بلمسة الجليد الدقيقة المتصلبة تتساقط برقة وحنو ، ثم تتساقط فجأة بكل ثقلها خلال خريف خيالى الكثيف الصامت ! » (ص ٣١٧) .

وعندئذ تبزغ شمس الخلاص فجأة على حافة الموت النفسى . لقد افتعل جهاز الدولة براءته بأسلوب غير مفهوم لإطلاق سراحه . كان ذلك فى الحادى والعشرين من ديسمبر — أى فى بداية الشتاء — عندما بدأت أشعة الشمس فى العودة . وفى سبع صفحات مشوشة مضطربة تعود إليه هويته ووضعه الاجتماعى . فقد أعيد إليه اسمه الذى لم يستخدمه منذ القبض عليه ؛ ومنح جواز سفر ، وأخرج من هيئة موظفى الإسعاف ، وأخلى البوليس الفرنسى سبيله ، وتم شحنه عبر الأطلنطى . لقد تغير كل شىء ؛ وكان وداعه للذين فى « الغرفة » وداعاً لأناس لا يكاد يعرفهم ! واعترف للمسئول الأمريكى الذى جاء بخصوصه أن خطابات براون كانت « حمقاء بعض الشىء » ، وأصبح خجولاً من قذارة السجن ومحرجاً بسبب ملابسه القذرة ، وحساساً باحتمال أنه سيسافر بالدرجة الأولى أو الثانية أو الثالثة ، وأخيراًيبدأ فى الشعور بذاته وهى تجربة كادت تكون مستحيلة فى « الغرفة الهائلة » . لكنه لا يستطيع استعادة هويته تماماً كما كانت قبل القبض عليه ! والكتاب نفسه يؤكد الأثر العميق لتجربة الأسر عليه .

وفى الفقرة الأخيرة يصف أول رؤية له لخط الأفق عند مانهاتن عندما يرسو على الشاطئ فى الأول من يناير . أى فى اليوم الأول من السنة الجديدة :

« اشرأبت المدينة بكتفيها — طويلة ، طويلة بطريقة مستحيلة ، طويلة بطريقة لا تقارن وسط ضياء الشمس الساطع الذى انحنى قليلاً عبر زوايا حوافيها المتوازية ، ثم انطلق منحنياً إلى أعلى مشكلاً ضوءاً حادًّا صلباً ثلجيًّا ، فى حين امتزجت ضجة أمريكا تقريباً بالدخان والنقط المسرعة التى تمثلت فى الرجال والنساء والأشياء الجديدة والمثيرة والمحددة والغريبة والمقلقة والضخمة ، ثم ارتفع ضياء الشمس فى انطلاقة هائلة حازمة متحولاً إلى نور خالد . (ص ص ٣٣١ — ٣٣٢) .

وككاتب ينتمى إلى الجيل الضائع — يعيد تأكيد التزامه بالفن من خلال وصفه الزاخر بالحيوية : فبالنسبة للراديكالى الأمريكى خليفة ثورو يرمز خط الأفق إلى حياة الحرية الشخصية والاعتماد على الذات ، والتى من أجلها ذهب إلى السجن . إنها المدينة النورانية المقدسة إذا ما

أردنا تكملة الصورة النمطية التى اقتبسها من رواية « رحلة الحاج » . وكنبوءة عن مجتمع الجماهير الحديث أو ما بعد الحديث – فإن هذا يعد بمثابة رؤيا لغرفة هائلة أخرى ليس منها هروب أو مفر إنها آلة ضخمة مملوءة « بالنقط المسرعة التى تمثلت فى الرجال والنساء » ، ومن داخل هذه الحدود كتب عليه أن يستمر فى خلق العلاقات التى تشكل هويته الخاصة به فقط .

ملاحظات

١ – عولج الكتاب على هذا النحو فى كل من دراسة ف . ج . هوفمان : « العشرينيات : الأدب الأمريكى فى عقد ما بعد الحرب » (نيويورك : ١٩٥٥) ، ودراسة جون آلدريدج : « ما بعد الجيل الضائع » (نيوريوك : ١٩٥٨) ؛ ودراسة مارلين جول : « اللغة والهوية : إ . إ كمنجز فى « الغرفة الهائلة » ، « المجلة الأمريكية الفصلية » ، المجلد التاسع عشر (شتاء ١٩٦٧) ، ٦٤٥ – ٦٦٢ ؛ ودراسة ستانلى كوبرمان : « الحرب العالمية الأولى والرواية الأمريكية (بالتيمور ، ١٩٦٧) .

٢ – « الغرفة الهائلة » (نيويورك : ١٩٣٤) ، ص ص ١١٥ – ١١٦ .
(والإشارات التالية ستذكر فى صميم النص) . وهناك لمحة ساخرة أخرى لا تنأى كثيراً عن الكتاب طالما أن أبا كمنجز أشار إليها (ص ١٧) ، وتتمثل فى أن التأخير فى البت فى قضية كمنجز ربما كان مرجعه إلى الاضطراب الذى حدث فى وزارة الداخلية نتيجة لطرد الوزير م . لويس جان مالفى الذى اتهم هو نفسه بالخيانة !

٣ – انظر قصيدة « إنى أتغنى بأولاف السعيد الهائل » فى المجلد الثلاثين من الأعمال الكاملة (الأشعار ١٩٢٣ – ١٩٥٤) (نيويورك : ١٩٥٤) ص ص ٢٤٤ – ٢٤٥ . وكان حوالى أربعمائة وخمسين أمريكيا من المعارضين الأشداء للحرب والذين رفضوا حتى الخدمة فى الخطوط الخلفية – قد سجنوا فى أثناء الحرب العالمية الأولى .

٤ – هوفمان ، ص ٨٥ .

٥ – ماريو مورين : « إ . إ كمنجز هذا الشاعر الكريه ، نحن نتكلم عنه كما نتكلم تماماً عن أبولونير عندنا » (الفيجارو الأدبية) المجلد الثالث عشر (٥ يوليو ١٩٥٨) ص ١٢ .

٦ – كانت مقدمته التى كتبها تعليقاً على « الحيل اللطيفة » كالآتى :
« إذا كنت . . أنا فى هذه اللحظة وفى مدينة نيوريوك – أملك واحدًا على عشرين من الثقة التى يمتلكها بشر كثيرون آخرون – فإننى يجب ألا أميل إلى اعتبار (الجمهور الأمريكى العظيم) كأكثر التنظيمات الاجتماعية عجزاً فى تذوق الجمال ، بل لم يخلق مثله من أجل المحافظة على الأفكار والمثل التى ماتت واندثرت ! لكن بالطبع فإن الجمهور الأمريكى العظيم كان ضحية لقيد لم يكن ليعوق أصدقائى فى القلعة ،

كقاعدة ثابتة ، وأقصد بهذا القيد : التعليم » . ص ص ٣٠٦ –٣٠٧ .

٧ – كمبردج ، ١٩٥٣ ، الفصل الثالث .

٨ – « خطاب إلى جون كوتن من بلايموث ، ٢٥ مارس ١٦٧١ » « روجر وليامز : إضافته إلى التقاليد الأمريكية» حققه بيرى ميللر (نيويورك : ١٩٦٥) ص ص ٢٣٧ – ٢٤٠ . إنه خطاب من المنفى أكثر منه خطاباً من السجن .

٩ – « لماذا لا نستطيع الانتظار » ؟ (نيويورك : ١٩٦٤) ص ص ٧٧ – ١٠٠ .

١٠ – بوسطن ، ١٩٦٠ ، ص ٢٤٥ .

١١ – بطول الكتاب احتفظ كمنجز بالكتابة بحرف (ب) عن اسم براون ، لكنه نسى هذه القاعدة مرة واحدة كشف فيها عن اسمه (ص ص ٣٠٨ – ٣٠٩) وعلى الرغم من الأهمية الحتمية لبراون كشخصية فإنه ظل بلا اسم وبلا وجه ! انظر الملاحظة رقم ٢٣ .

١٢ – إن العبء الباهظ الذى حمله كمنجز على كاهله إلى السجن ، والذى تركه هناك وعاد خفيفاً – هذا العبء يتفاعل هو والصورة النمطية التى اقتبسها من رواية « رحلة الحاج » مثل صورة فاقد الأمل الذى يجسد اليأس ذاته ، وصورة أبوليون ، وصورة الجبال المثيرة للنشوة وهكذا ، ويشترك كمنجز وثورو فى تلك الموهبة الأسطورية التى تحيل الواقع إلى رمز ! لاحظ بعد ذلك تواريخ إطلاق سراحه من السجن ووصوله إلى أمريكا .

١٣ – فى « إيمى » (نيويورك : ١٩٥٨) ص ص ٤٧ – ٤٨ ، ١٨١ ، ٢٦٢ ، ٣٧٦ ؛ و«وهل هناك شىء ما خطأ ؟ » فى ندوة « الحرب والشعراء » نشرها أوسكار وليامز فى « مجلة هاربر » المجلد ١٩٠ (أبريل ١٩٤٥) ص ص ٤٦٤ – ٤٦٥ . انظر بول روزنفيلد : «كمنجز الهائل » فى « مرتين كل عام » ٣ – ٤ (١٩٣٩) ص ٢٧٦ من أجل مناقشة هذا الرمز . مثل هذه الأشعار «كم أشتاق أن أكون فى فنلندا » (أشعار ١٩٢٣ – ١٩٥٤) ص . ٤٥٢ ، و« صلاة الشكر (١٩٥٦) تبلور هذا التوحد الرمزى مع أمريكا والحرية بانتقاد الولايات المتحدة لعدم إسراعها لنجدة فنلندا فى عام ١٩٤٠ والمجر فى عام ١٩٥٦ .

١٤ – ص ١٤١ (الفصل العاشر ، « مزرعة بيكر ») .

١٥ – على سبيل المثال كلمة دكتور كنج التى قال فيها : « إن الحرية هى هدف أمريكا ؛ ربما كنا واقعين تحت وطأة الإفساد أو الاحتقار ، لكن مصيرنا ارتبط بمصير أمريكا » (خطاب من سجن برمنجهام » ص ٩٧) ؛ أو تأملات جيمس بولدوين فى العلاقة بين كونه حرًّا وكونه أمريكيًّا فى مقالة « اكتشاف معنى أن تكون أمريكيًّا » فى كتابه « لا أحد يعرف اسمى » (نيويورك : ١٩٦١) ص ٩ .

١٦ – ص ص ٩٩ – ١٠٤ (الفصل السادس ، « الزوار ») . هذه الاتصالات والعلاقات تعنى لكمنجز أكثر مما تعنيه لثورو .

١٧ – ص ٥ (الفصل الأول ، « الاقتصاد ») .

١٨ – ص ٦٦ (الفصل الثانى ، « حيثما عشت ، وما عشت لأجله ») .

١٩ – إن « الكون الصالح » الذى يقودنا إليه يثير فى نفوسنا « الرثاء لهذا الجنس البشرى الذى لم يرتق بعد فوق مرتبة الوحش ! » ، المجلد الرابع عشر (الأشعار ١٩٢٣ – ١٩٥٤ ، ص ٣٩٧) . وقيمة كمنجز بالنسبة لعصرنا تكمن فى إيحائه بأن « جنة الصالحين » ليست بعيدة سواء فى الزمان أو المكان ، لكن الحصول عليها سهل لكل هؤلاء الذين يربطون مصيرهم بالحب .

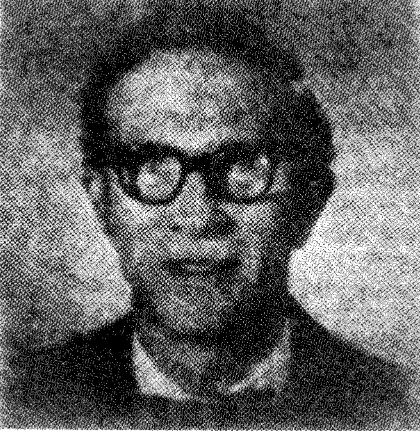
٢٠ – « لقد انتهى كل شىء بالنسبة لى ولك » ، « إننى سعيد بهذا مثلك تماماً » (الأشعار ١٩٢٣ – ١٩٥٤ ، ص ٣٨٦) .

٢١ – الفصل الأول من « اللامحاضرات الست » ص ٢٤ .

٢٢ – شيكاغو ١٩٥٢ . إننى مدين أيضاً لتيرى إيجلتون فى مقالته « السياسة والمقدسات » ، مجلة « كومنويل » ، المجلد ٨٧ (٢٩ ديسمبر ١٩٦٧) ص ص ٤٠٢ – ٤٠٦ . إن مناقشة السيد إيجلتون للفساد السياسى الاجتماعى على أية حال قد اتجهت صوب احتمال قيام العدالة واستيعاب المنبوذين سواء كانوا بريطانيين أوكاثوليكاً أو ماركسيين . إن إيجلتون هو القطب المضاد لفوضوية كمنجز .

٢٣ – من أخطر ثغرات الضعف فى « الغرفة الهائلة » إذا اعتبرناها « رواية » فشل كمنجز فى تطوير براون كشخصية يمكن التعرف عليها . إن وجوده يقتصر فقط على القيام بدور الدافع أو المحرك لشخصية الراوى . ولم يشر إليه ككيان مستقل بذاته لسوى استخدام التعبيرات التى تجمعها معاً مثل « ب وأنا » .

معالم الثقافة الأمريكية



إيرل هـ. روفيت

دكتور إيرل روفيت أستاذ مشارك للإنجليزية فى سيتى كولدج بنيويورك . وكان قبل ذلك عضواً فى هيئة التدريس بجامعة لويزفيل ، وقبل ذلك بكلية بيتس . وقد حصل دكتور روفيت على درجة الليسانس فى الآداب من جامعة ميشيجان ، ودرجتى الماجستير والدكتوراه من جامعة بوسطن ، وكانت الدرجة الأخيرة فى عام ١٩٥٧ .

وفى أثناء السنة الجامعية ١٩٦٠ – ١٩٦١ عمل أستاذاً فى جامعة فرايبرج بألمانيا وذلك على منحة من فولبرايت .

وتتركز اهتماماته المهنية فى الأدب الأمريكى والدراسات الأمريكية .

وهو عضو فى اتحاد اللغة الحديث ، واتحاد الدراسات الأمريكية .

ودكتور روفيت هو مؤلف كتاب « من النذير إلى الفوضى » الذى نشرته جامعة كانتكى عام ١٩٦٠ ، كما أنه كتب دراسة بعنوان « هيمنجواى » ومقالات كثيرة فى المجلات الأدبية .

(٢٧) إيرنست هيمنجواى : **والشمس تشرق أيضاً**

بقلم : إيرل هـ . روفيت

من بين الأعمال الكاملة لهيمنجواى – سبع روايات ، وخمسون قصة قصيرة من الغرابة بمكان ، ومسرحية ، ومجلدات عدة من النثر غير الروائى تبدو « والشمس تشرق أيضاً » شيئاً ذا استثناء عجيب ! فقد نشرت فى عام ١٩٢٦ عندما كان هيمنجواى فى عشرينيات حياته ، وكان مجهولاً إلى حد ما . وكانت أول محاولة جادة له لكتابة الرواية[١] . لكن على الرغم من أن أعمالاً ناجحة نجاحاً تجاريًّا مذهلاً قد تبعتها مثل « وداعاً للسلاح » (١٩٢٩) ، و « لمن يدق الجرس ؟ » (١٩٤٠) ، و « العجوز والبحر » (١٩٥٢) – اتفق معظم النقاد على أن « والشمس تشرق أيضاً » هى أكثر كتبه قدرة على الإقناع الكامل : ففيها رسخ بطريقة لا تنسى نغمته السردية التى ارتبطت بأسلوبه النثرى الزاخر بالتهكم المحافظ الهادىء الذى اشتهر به ، وفيها أيضاً بدأ هجماته الأولى المفاجئة والمعروفة عنه لكشف تلك الخطوط الفكرية والفنية التى أصبحت فيما بعد ماركته المسجلة ككاتب ، والتى شغلته طوال حياته الأدبية .

وكان مثله الأعلى البراجماتى الذى ينادى « بالرشاقة تحت الضغط » ، وتطبيقه لمفهومه الخاص للتراكيب اللغوية ، ونظريته فى الأسلوب كفضيلة أخلاقية سلوكية ، وإيمانه أو تصميمه

الواضح المجدد على أنه مازال فى الإمكان وجود صيغة للبطولة الفردية فى عالم القرن العشرين المتزايد فى ميكنته وبيروقراطيته – كل هذه الخصائص ضمنها هيمنجواى فى أعماق بناء « والشمس تشرق أيضاً » . وبينما كان على هيمنجواى تطوير هذه الأفكار على نطاق أوسع وربما بأسلوب أكثر درامية فى أعماله التالية – فإنها حققت التوازن والقدرة على الإقناع فى « والشمس تشرق أيضاً » التى لم يكتب شيئاً آخر على مستواها إلا فى بعض قصصه القصيرة كما يبدو لى .

وفى الوقت نفسه فإنه إذا كانت « والشمس تشرق أيضاً » خير مثال لأعمال هيمنجواى فإنها تختلف إلى حد بعيد ورواياتهُ التى أبرزت أسلوبه المتميز الخاص به . وفى الحقيقة فإن هذه الفروق الشاسعة ربما كانت السبب الكامن تماما وراء قدرتها على الاحتفاظ بتلك الخاصية الجوهرية المتميزة كرواية أمريكية رئيسة وهامة : فهناك من أصالة النغمة ورصانة المعنى فى « والشمس تشرق أيضاً » ما يوحى بمواجهة أعمق مع الجوانب الغامضة « للتجربة » الحديثة أكثر مما استطاع هيمنجواى أن يحققه فيما بعد . ولم يعتبر هيمنجواى هذا العمل « كرواية ساخرة سخرية فارغة ومريرة ، بل كتراجيديا ملعونة تصور الأرض فى ثباتها وإصرارها كالبطل تماماً » . [٢] وبدون الاهتمام باستخدام هيمنجواى لكلمة « تراجيديا » المقدسة أكاديميًّا – فإننى أعتقد أنه كان على صواب فى توجيه نظر القارئ إلى المجال العام الذى تتركز فيه تعقيدات الرواية من خلال البؤرة .

إن « والشمس تشرق أيضاً » رواية تدور حول الضياع . ومعظم أعمال هيمنجواى تدور حول الضياع ، ضياع رغبات المرء وحبه وحياته . لكن « والشمس تشرق أيضاً » – بمفردها من بين روايات هيمنجواى – تبدأ بضياع شىء تم الحصول عليه بالفعل نتيجة للحدود المصيرية التى تحيط بالاحتمالات والفرص المتاحة . وكما نجد فى أفضل قصص نيك آدامز فإن « والشمس تشرق أيضاً » تركز اهتمامها على ذلك المجال الأخلاقى الذى مازال مفتوحاً ؛ ليشغله الإنسان بعد أن جثمت الضرورة بكل ثقلها المكثف الذى لا يمكن تفاديه – على حريته .

أما العاطفة المكثفة التى تمنح هذه الرواية بناء محكماً وقدرة على التقرير المحدد – فهى بمثابة اكتشاف لهذا المقياس المندثر للكبرياء والتحمل الذى مازال الإنسان يصارع من أجله فى حين أنه أسير فى شباك القدرية الكثيبة .

وعندما يتأمل المرء فى سلسلة أبطال هيمنجواى المحبوبين – وكيف أنه من الصعب الابتعاد عن فرض الملامح التى ابتكرها هيمنجواى بعين الكاميرا على تلك التى تتميز بها شخصياته البطولية – فإن الصورة المركبة فى أغلب الأحيان صورة نمطية مثل تلك التى عرفت بها هوليوود . إن بطل هيمنجواى أولا وقبل كل شىء شخصية رياضية على قدر ملحوظ من القوة والحيوية . إنه رجل يأكل ويشرب بكل الشهية الطبيعية ، وهو زير نساء ناجح بصفة عامة ، لكنه مع ذلك برىء من تهمة الانحلال الجنسى ! فهو إنسان كرس حياته الحرفية لصنعة تميل إلى استخدام الطاقة الجسدية. إنه الجندى صائد الحيوانات والأسماك الذى يواجه القدر مستعيناً على ذلك بالمنابع المحلية لمهارته وقوة تحمله وشجاعته لكى يقتنص نصراً صغيراً فى حرب طويلة يعلم أنه ليس فى الإمكان الانتصار فيها وكسبها . وكما أشار شون أوفلاين فإن مفهوم هيمنجواى للبطولة مفهوم متفرد – فى معظم الأمر – فى مجال الأدب الحديث الجاد . وتؤكد الحقيقة المجردة أنه احتمال مقنع بالأسلوب الذى قدم به[٣] وبعيداً عن كونه مجرد مطية سلبية لحمل الأفكار فإن بطل هيمنجواى ينجح فى الاحتفاظ بعنصر المبادرة وبقوة الدفع فى تلك المجالات المنعزلة من المجهود الإنسانى مثل الرياضة البدنية والحرب ، وهو يبتكر هذه المجالات لنفسه فى عالم فقد إنسانيته . وبالطبع فإنه يخسر فى النهاية : فالرابح لا يسمح له بالحصول على أى شىء سوى إحساسه بالنجاح الأخلاقى بمعرفته أنه خسر بشروطه هو وليس بشروط العالم المحيط به .[٤]

إن الخلفية التقليدية التى تتحرك وراء اكتشافات البطل عالم زاخر بالمغامرات ذات الألوان الطبيعية (بالتكنيكولور) ، فهى عالم الجيوش التى تتصادم وتتقهقر ، عالم الحيوانات المتوحشة التى تهاجم من وسط الأعشاب الطويلة ، وعالم الأسماك الهائلة التى تتماوج تحت المسطحات الشفافة للبحار الجبارة .

إن قمة الجبل المجللة بالجليد ، والحركة الكاسحة لتيار الخليج العظيم ، والأرض الصامدة الراسخة التى يمكن أن تتحرك – فى مرة من المرات – متجاوبة تجاوباً حميماً مع حماس البطل – كل هذا ملحمة مناسبة تتعارض هى والبطل[٥]، وتعرض فى الوقت نفسه ممارسته لطقوس رقصته الدرامية مع القدر . ولم يتباطأ النقاد فى مهاجمة روح الحيوية والصلابة التى يتميز بها عالم هيمنجواى الروائى : فقد أذهلهم التكوين الغريب العجيب ، والمهارة التى اشتهر بها هوراشيو آلجر فى تجسيد المناظر وبلورتها والتى استخدمها هيمنجواى فى تشكيل نسخته من

الصراع الأخلاقي[٦] ، ولذلك اتهموه بارتكاب الكثير من الأخطاء الفنية والفلسفية التي تتردد بين الخطأ البسيط المتمثل في البدائية الرومانسية والخطيئة المميتة المرتبطة بالاهتمام بالرواج التجاري القاتل للروح ، لكن هذا لا يعني سوى قراءة هيمنجواي على أساس من سوء النية المتعمد في أختيار مايوحي بذلك[٧] .

إنه يعني تجاهل قدرته الكلاسيكية الرائعة على التحكم في أسلوبه النثري ، ويعني الفشل في قياس الاختلاف النوعي بين الأبطال الذين يجسدون البطولة عن جدارة والشخصيات الرئيسة التقليدية التي تقوم بدور الراوي ، ويعني أيضا عدم الالتفات كلية إلى « والشمس تشرق أيضاً » كعمل فني في ذاته ، وكتجسيد ثوري حر بالمفهوم الذي شكل به هيمنجواي أكثر العناصر تأثيراً وفاعلية في عمله .

وعلى سبيل التيقن فإن « وتشرق الشمس أيضاً » تعد أكثر روايات هيمنجواي تعرضاً للتفسيرات المتعددة والمختلفة . وقد فشل النقاد في الاتفاق على تحديد القاعدة التي تنهض عليها القيم في الرواية : ذلك أنهم ناقشوا أهمية بدرو روميرو كبطل يجسد المفهوم العام لهيمنجواي ، وفشلوا في الاتفاق على نظرة محددة تجاه ليدي بريت من حيث كونها خيرة أو شريرة . بل وبدوا أبعد ما يكونون عن الاتفاق على معنى دور جيك أو تجربته . ويبدو أن الأسباب وراء هذا التشويش تكمن في الرواية نفسها وليس في التقويم الذاتي الذي يختلف من ناقد لآخر[٨] ، لكنه على الأقل في هذه الحالة فإن التشويش يرجع إلى حيوية العمل الفني أكثر من عدم اتساقه داخليًّا . وعلى أكثر المستويات مباشرة فإن « والشمس تشرق أيضاً »رواية عن الصدف العرضية الخادعة التي تطفو على السطح ؛ وهي تبدو ظاهريًّا كما لو كانت قصة واقعية يرويها كل من جيك بارنز وهيمنجواي ، وتصور عدة شهور في حياة جماعة من الغرباء البوهميين الذين عاشوا في باريس عام ١٩٢٥ بلا هدف سبق تحديده . ولا يحدث شيء في الرواية أكثر من إقبال هؤلاء الباحثين عن البهجة على الشراب ، والرقص ، وإنشاء العلاقات المجهضة ، والطعن في الخلف ، وتضييع وقتهم بصفة عامة في اللهث الفارغ غير المسئول وراء المتع الخالية من كل بهجة ! .

يبدأ السرد في الربيع بتوتر خفيف مصدره ذهاب روبرت كوهن إلى سان سبستيان مع ليدي بريت ، ثم يصل إلى قمته عند التجمع النهائي للجماعة وتشتتها في بامبلونا بسبب مهرجان سان فيرمن الذي يقام في السادس من يوليو .

والنقاد الذين يؤكدون ما أشار إليه هيمنجواى على أنه « العنصر الساخر الفارغ والمرير » فى الرواية كان أمامهم اختياران لا ثالث لهما : فهم يستطيعون إدراك طاقة الغضب الكامنة فى الرواية والموجهة ضد شخصياتها التى تتخذ أوضاعا مثيرة للغثيان وتجسد انغماسها فى دائرة ذاتها وميلها إلى استجداء العطف فى حين أنها تتنصل من المسئولية على أساس أنها « جيل ضائع » بلا استثناء . من هذه الزاوية تعد « والشمس تشرق أيضاً » امتداداً روائيًّا لاحتقار هيمنجواى الذى احتفظ به طيلة حياته للبوهيمية ، والسياحة ، والسعى وراء هوايات لا جدوى منها ، والافتقار إلى التنظيم الذاتى لحياة الإنسان . وبالتأكيد فإن كون الرواية مروية على لسان شخصية تعيش على هامش الجماعة يؤكد هذا الاتجاه المؤثر (٩) .

أما الاختيار الثانى المتاح للناقد لكى يصل إلى درجة الإقناع فيتمثل فى النظر إلى هذا العنصر الساخر من بعد أكثر شمولاً بل من بعد كونى . إن « الحرب القذرة » (١٠) هى السابقة التاريخية المباشرة لحياة هؤلاء الغرباء التى تناثرت مع شظايا القنابل ، فقد أصيب جيك بارنز بالعنة نتيجة لجرح أصابه فى الحرب ، فى حين مات « الحب الحقيق » لبريت آشلى تحت وطأة الدوسنتاريا . أما قيم الحضارة الغربية الراسخة سواء كانت دينية أو أخلاقية أو فلسفية فقد انفجرت من الداخل . وكان الانطلاق الجارف وراء الملذات والذى شكل سلوك الجماعة البوهيمية بمثابة تعويض يائس ولا أمل فيه عن عدم الجدوى والعدمية التى كشفت عنها الحرب العالمية الأولى كعنصر ضرورى عاش عليه البشر عندما تعذر عليهم الحصول على الأوهام لسبب ما : هذه النظرة النقدية يمكن أن تعالج العنصر الساخر على أساس تاريخى يحتوى على إدانة ورفض لأخلاقيات البورجوازية البروتستانتية الضحلة ، وخاصة عندما توضع فى محك الانحطاط العبثى للحرب الحديثة ؛ أو إذا كانت هذه النظرة أكثر طموحاً فإنها تلقى الضوء على محاولة هيمنجواى لاستخلاص المعنى الكونى من الدروس الحاسمة للفلسفة الاستسلامية أو الاستسلام الفلسفى الذى وقف دائماً ضد محاولات الإنسان لفرض الدلالات العميقة على الحياة حتى تكتسب معناها . ومرة أخرى فإن الجرس البلاغى للرواية بالإضافة إلى رفضها – الذى لا يرحم حتى فى صمته – للأوهام يقدم سنداً أكيداً لتدعيم هذا الموقف .

وربما لا يوجد تفسير يمكنه الإمساك بتلابيب الاختلافات الطفيفة فى المعنى ، وهى الاختلافات التى تولد الطاقات الخفية فى « والشمس تشرق أيضاً » . فالسخرية والمأساة حتى بعض التنويعات الرومانسية يمكن أن تجد لنفسها هيكلاً تنظيميًّا يدعم وجودها فى الرواية ،

لكن كان كل هذا على حساب قوة الدفع الرئيسة فى الرواية والتى انحرفت عن مجراها الطبيعى على سبيل جعلها مستساغة ومفهومة . ويمكن إرجاع عدم وصول أى تفسير إلى نهاية محددة على الإطلاق إلى الظروف الغامضة المحيطة بشخصية جيك بارنز : فبحكم أنه الراوى بضمير المتكلم فهو وحده المسئول عما يعرفه القارئ ؛ كما أنه مسئول عن الذى لن يعرفه القارئ أبداً ، لكن اعتمادنا على وظيفته كمخبر صحفى قد تأثر إلى حد بالغ بعاملين :

الأول سلبيته الجسمية والنفسية التى لا فكاك منها (وذلك على النقيض من شخصية البطل عند هيمنجواى ، فإن جيك رجل يكتفى بتلقى الأحداث التى تقع له) ، والآخر انهماكه العاطفى الحاد فى الأحداث التى يصفها . وبالتأكيد فإن هذا يرجع إلى صراعه المستميت بكل قواه لكى يقع صريعاً للجنون واليأس . وأكثر من أى اعتبار آخر فإن الرواية هى قصة جيك ، قصة تتكامل من خلال اللقطات المتتابعة للوصف ، وتحكى من الداخل على لسان رجل يصارع لكى يحتفظ بتوازنه وهو يتأرجح على حافة الانتحار الروحى . فقد كان جيك يعانى بالفعل من خسارته التى لا تعوض منذ مطلع الرواية ، ولأن جيك يستجيب بطريقة غير عادية للمشاعر الحسية — مثله فى ذلك مثل كل أبطال هيمنجواى — فإنه يجد نفسه محاصراً باستمرار بالدوافع التى تمزج الذكرى بالرغبة داخله ، لكنه ليس حرًّا لكى يسلك طبقاً لمتطلبات رغباته ، فإن قدرته على اختيار الحب قد دخلت طرقاً مسدودة تماماً فى حياته . ورواية « والشمس تشرق أيضاً » تسجيل لمحاولة جيك الحياة فى عالم بلا مركز أو محور ، وذلك كشخصية تفتقر إلى المحور الحيوى . ووجوده فى غير مكانه له وجهان وليس مجرد وجه واحد ، وهذا يغزو كيانه غزواً كاملاً . وطالما أن هيمنجواى قد اختار تحديد وجهة نظر الرواية فى داخل بؤرة تكثف هذا الوجود الراديكالى فى غير مكانه — فإنه يجب علينا ألا ندهش عندما نرى الفوضى الناتجة عن أى تفسير ؛ إذ إنها كامنة فى عدم الترابط الداخلى الذى يميز صوت السرد نفسه .

إن القضية تتمثل فى أن جيك لا يستطيع أن يثق فى نفسه ، بل إنه لا يؤمن حتى بأنه يمتلك أو سيمتلك جوهراً ثابتاً للكيان الجدير بالثقة . ويتحتم عليه أن يتجاهل رغباته ؛ لأنها لا تسبب له سوى الحزن العميق . ويجب عليه أن يدفن ذكرياته لأنها ليست سوى رغبات كامنة متخفية ! حتى عندما يحاول الاحتفاظ بكيانه كملاحظ دقيق لتصاريف الحياة ؟ وذلك من خلال إشباع رغباته الأبيقورية المتمثلة فى ملذات صيد السمك ومشاهدة مصارعة الثيران —

فإنه يجد نفسه يقوم بدور القواد بين بريت وبدرو روميرو ، ومن هنا فإنه يخون كلاً من حبيبته التى يرغبها وصديقه الذى يهوى مصارعة الثيران ! فهو لا يستطيع أن يثق بنفسه ؛ لأن جرحه الغريب قد سلبه أعز وهم فى حياة الإنسان ، إنه الوهم الذى يوحى بوجود محور تدور حوله حياة الإنسان . من خلال هذا السياق يتحتم تفسير معظم تأملات جيك التى يرددها فى أثناء المهرجان :

« إنى أعتقد أننى دفعت ثمن كل شىء ! ليس بأسلوب المرأة التى تدفع وتدفع وتدفع ؛ فليس عندى فكرة عن الجزاء أو العقاب . إن المسألة مجرد تبادل للقيم : فأنت تتخلى عن شىء مقابل الحصول على شىء آخر . أو عليك أن تعمل من أجل الحصول على أى شىء . إنك تدفع بطريقة ما لكل شىء تعتقد أنه فى مصلحتك : فأنت تدفع سواء بتحمل مشقة معرفة الأشياء ، أو بالمرور بالتجربة ، أو بانتهاز الفرص ، أو بإنفاق المال . إن التمتع بالعيش هو تعلم كيفية الحصول على المقابل للمال الذى أنفقته . وقد كان العالم مكاناً طيباً للشراء . وقد بدا هذا بمثابة فلسفة طيبة مقنعة . وعلى مدى خمس سنوات كنت أعتقد أنها ستبدو بالسخف الذى بدت به نفسه كل الفلسفات الأخرى الطيبة المقنعة التى اعتنقتها[١١] » .

هذه الفلسفة الشهيرة التى تنهض على تبادل القيم إنما هى بمثابة انطلاق بعيد عن الاهتمام « بالجوهر » (المحور الذى يدور حوله الشىء) إلى التركيز على « الوجود » (كيفية معايشة هذا الشىء) . إنها فلسفة ترفض بصراحة « المحاور » أو « المراكز » ، وتنقل اهتمامها إلى المظاهر المتعلقة بأحاسيس الإنسان . فهى توحى بأن الحياة يمكن التعامل معها فقط على أنها مجرد نظام للمعاملات التبادلية[١٢] . إنها تتابع متقلب ومتغير من تبادل الطاقات والأنشطة حيث يصبح الاختلاف بين الحياة والموت ، بين القيمة وعدمها ، بين الوجود والعدم – قائماً فقط على احتياطى رأس المال الفرعى فى بند الدائن . وهكذا يبدو لنا بناء « والشمس تشرق أيضاً » متسقاً ومتوازياً ، لكنه يخدعنا بإدخال الحفلات الثلاث لمصارعة الثيران الكلاسيكية[١٣] ، إذ إنه ينهض على أسس متبادلة من المنحنيات الديناميكية والانتقالات الراديكالية .

ويبدو أن هذا هو المصدر الرئيس لقوة الرواية ، والسبب الجذرى الكامن وراء نجاح جيك الأخلاقى فى تحقيق « أسلوب للوجود » فى هذا العالم . وبدون هذه البؤرة الغريبة الشاذة فإن الرواية ستكون أفضل قليلاً من تنويعة مملة على نغمة « البحث عن الذات » بكل ما تحمله من ألفاظ طنانة مستهلكة فى بحثها عن « الحقائق » الشاملة المطلقة ، لكن جيك وجد لنفسه منفذاً

أو على الأقل منهجاً للحياة قادراً على الاستمرار فى عالم من الخسارة الحتمية : ذلك أنه يلجأ إلى أسلوب خاص به بعد أن فقدت الخمر والعقيدة والفلسفة كل أثر لها فى منعه عن البكاء ليلاً فى غرفته : هذا الأسلوب مهما كان نوعه ليس سوى منهج للسلوك لا أكثر ولا أقل ؛ إنه نظام من العلاقات ذات الإيقاعات المتداخلة ، وتناغم بين حركات وأهداف وتأثيرات متنافرة . فالأسلوب « الصالح » هو ذلك الذى يوحى بحتميته ويؤدى مهمته : أى أنه يحقق الهدف الذى وجد من أجله . وأسلوب هيمنجواى فى « والشمس تشرق أيضاً » ، الذى يترادف هو ونبرة جيك – هو أفضل وثيقة نملكها على نجاح جيك فى ابتكاره لنفسه توازناً نفسيًّا وروحيًّا بدور مركز للجاذبية . فمن بين كل شخصيات الرواية كان هو الوحيد (وربما الكونت ميبيبوبولوس) الذى حقق هذا النهج من الأسلوب . وبالطبع فقد كان لبدرو روميرو أسلوباً مثيراً للإعجاب ، لكنه أثبت فاعليته فقط فى أثناء مصارعته للثيران أو لروبرت كوهن ؛ وعلى أية حال فإنه أسلوب تقليدى مقبول استطاع أن يحققه بنفسه من خلال رغبته المتحفزة وتمرينه أيام الصبا. وأيضا فإن بيل جورتون ومايك كامبل وبريت يملكون أنواعاً أخرى من الأسلوب ، لكنها لا تؤدى وظيفتها على وجه الدقة المرضية بالنسبة لهم ،كما أنها لا تبدو حتمية وطبيعية.

وهذا الأسلوب المعيشى العام لهؤلاء الذين اغتربوا بعيداً عن وطنهم فأصبحوا فى عالم بلا جذور ، هذا الأسلوب كما يقدمه هيمنجواى ، يشبه حفلة تنكرية بلا نهاية ، فيها يصبح الثمل أكثر سكراً وتبدو الملابس الرخيصة متزايدة فى الرثاثة تحت الأضواء الخشنة . وبالطبع فإن روبرت كوهن يجسد المثال الرهيب فى الرواية للفشل المطلق فى إيجاد أسلوب للوجود . وإلى حد ما فهو الصديق الحميم أو التوءم الروحى لجيك ، ولذلك يبدو حساساً وذكيًّا ومشغوفاً شغفاً مطلقاً لاكتشاف معنى التجربة وقيمتها . لكنه على أية حال غير أمين أساساً فى ضبط حساباته الخاصة بتبادل الطاقات والأنشطة ، ويمثل الزيف الخطيئة الرئيسة فى فلسفة تبادل القيم ، ولذلك فإن أساليبه المتعددة (الفنان الرومانسى والعاشق الذى لا ينتظر مقابلاً لحبه ، والشهيد الذى يبكى على حاله) – كل هذا كان تتابعاً لحركات واستجابات غير مناسبة ومستهلكة : ذلك أنها لا تخدع أحداً بل تفشل تماماً فى تحقيق الغرض منها . كان جيك هو الوحيد الذى يملك هذا النظام الذاتى والأمانة والحاجة الملحة لتحقيق قدر يسير من الحرية ، وذلك من خلال إدراكه وقبوله للحدود المطبقة على وضعه . إن الأسلوب النثرى فى « والشمس تشرق

أيضاً » والأسلوب الأخلاقى الذى يسعى جيك وراءه بنجاح – هما العنصران اللذان يمنحان هذا الكتاب قوته وقيمته المستمرة .

ولم يكن هيمنجواى ليتابع هذا الاتجاه فى أعماله التى كتبها بعد ذلك . ومن المحتمل فإن مجهوداً مثل هذا ربما تطلب ثمناً غالياً من الطاقة النفسية التى قد لا يستطيع إنسان الاحتفاظ بها طويلاً . وبدلاً من ذلك تمسك بالأسلوب النثرى الذى كان بمثابة إنجاز جيك بارنز فى تحقيق أسلوبه الأخلاقى ؛ لكنه وظفه فى سرد قصص الرجال الذين يمرون بعملية الخسارة المؤلمة المفجعة . وهكذا فإن خسارة فردريك هنرى لكاثرين ، وفقدان كل من جوردان وكانتويل لحياته ، وضياع السمكة الكبيرة من سانتياجو – كل هذه كانت قصصاً مؤثرة وفريدة فى نوعها بسبب الصنعة الرفيعة والفن الأصيل فيها ، لكن تأثيرها كان مختلفاً فى نوعيته عن الإيقاعات التى هى أكثر غموضاً والتى تثيرها « والشمس تشرق أيضاً » بلا مجهود يذكر على الإطلاق .

ومن حين لآخر ينغمس الأسلوب النثرى فى تلك الروايات الأخرى فى التيارات المسرفة فى العاطفة والميلودراما ، ويصبح عرضة للاتهامات التى تقول : إن هيمنجواى كان يقلد أفضل أعماله . وإذا كان لابد للأسلوب الناجح أن يبدو حتميًّا وأن يقوم بمهمته على أفضل وجه – فإن مثل هذا النقد يجد ما يبرره فى بعض الحالات المعينة . لقد تم تطوير أسلوب جيك بالنسبة له لكى يصل إلى توازن كان قد حُرِمَه نتيجة للخسارة التى لا تعوض والتى تبدد الروح هباء . ونادراً ما كان الأسلوب نفسه يحمل فى طياته بناء سرديًّا يستعرض شخصية محورية على المستوى النفسى وهى تفقد شيئاً ، حتى لو كان شيئاً عزيزاً عليها كحياتها هى نفسها . نجد هذا فقط فى بعض القصص القصيرة الرائعة مثل « النهر الكبير ذو القلبين » (١٩٢٥) ، « وفى بلاد أخرى » (١٩٢٧) ، و« المكان النظيف المضاء جيداً » (١٩٣٣) ، و« ثلوج كليمنجارو » (١٩٣٦) : ففى هذه القصص تحدث الخسارة قبل أن يبدأ السرد ؛ لذلك نكتشف أن الرابطة بين الأسلوب النثرى والأسلوب الأخلاقى الذى زيفه هيمنجواى فى « والشمس تشرق أيضاً » – هذه الرابطة تبدو كآخر ما تبقى فى جعبته الاستراتيجية لكى يتواكب هو وعالمُ تعرى من أوهامه حيث العدم فى كل مكان ولا حدود لسلطانه .

وإذا كان من المناسب أن نتذكر هنا دلالة « والشمس تشرق أيضاً » فى تطور أدب هيمنجواى – فإنها تتمتع أيضاً بأهمية خاصة بها بصرف النظر عن هيمنجواى نفسه . وأما عن الرابطة العرضية بين الأحداث ، والتى تحيل رواية مثلاً إلى وثيقة ثقافية ؛ أو تجعل بعض

الأعمال الفنية تكتسب حياة إضافية تعبيراً عن فترة تاريخية ، أو عن أسلوب قومى للحياة – فنحن لا نعلم شيئاً على الإطلاق عن مثل هذه الرابطة . لكننا لا نستطيع أن ننكر أن مثل هذه التناسخات تحدث بالفعل لدرجة أنها تبدو أحياناً كما لو كانت من الوظائف التى هى أكثر أهمية وغموضا والتى يمكن الأدب القيام بها لخدمة ثقافة عصره .

وعلى أية حال فإنه من المثير بالتأكيد أن نلاحظ أن « والشمس تشرق أيضاً » نشرت فى فترة السنوات الأربع التى شهدت نشر إنجازات أمريكية أساس مثل قصيدة إليوت « الأرض الخراب » ، ورواية درايزر « مأساة أمريكية » ، ورواية فوكنر « العقل والغضب » . وبالتأكيد فإن هذه الكتب الأربعة مستقلة تماماً بعضها عن بعض ، كل منها يقتفى أثر مضمونه الخاص به ويخلق شكله النابع منه فى ظل المتطلبات والمواهب الفنية الفريدة الخاصة بكل كاتب على حدة ، والتى لا قرار لها . ومع ذلك فهناك أوجه شبه غريبة وتواز عجيب بين هذه العناوين . فإذا لم يكن أى منها مأساة بمعنى الكلمة – فما زالت جميعاً تسعى حثيثاً بدرجة مدهشة لكى تقترب من تلك الحالة الحادة الغريبة التى تعد أقرب ما يمكن أن يصل إليه عصرنا فى بلوغه لروح المأساة : ففى أعمال كل من هيمنجواى وإليوت هناك عقم جنسى بمعنى الكلمة ، وفى كتب درايزر وفوكنر يقوم العقم الرمزى بالدور الرئيس فى تطوير الحبكة .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الكتب الأربعة كلها بأساليبها المختلفة تتساوى فى حماسها لكشف القناع عن الأوهام الاجتماعية والميتافزيقية التى من الواضح أنها تفرض المعانى المزيفة على التجربة الإنسانية .

ولقد ألمح جيك بارنز « بأنك تدفع بطريقة ما لكل شىء تعتقد أنه فى مصلحتك » ، كما يتساءل جيرونيتون عند إليوت قائلاً : « أى غفران بعد الحصول على مثل هذه المعرفة ؟ » . فى هذا المعنى تنهال الكتب الأربعة على الاختلافات الحادة بين الثمن والجزاء ، وتتأمل هذه الإيحاءات المظلمة الكامنة فى هاتين الجملتين : إنها الإيحاءات التى تتحدى الوجود ذاته للدافع الأخلاقى ، والمسئولية والوحدة الأولية للوعى الإنسانى .

ويختلف الكتّاب الأربعة إلى حد كبير فى درجة الحدة التى يبلورون بها الحقيقة العدمية المطلقة بصفتها الحقيقة (الوحيدة) فى هذا الكون . ويقدم كل منهم بركاته المترددة للخلاص ، لكن الخواء يقترب بطريقة مرعبة من أسطح كل هذه النصوص . ولعله من قبيل الصدفة المحضة أن كل كتاب من هذه الكتب أساساً – بلا محور أو مركز بالأسلوب الذى جعل هو

نفسه« والشمس تشرق أيضاً » رواية بلا محور ، فقصيدة إليوت ورواية فوكنر لا تملكان شخصية محورية واضحة ، لأن بناء كل منهما قد تجزأ وتناثر عن عمد . أما رواية درايزر ففيها شخصية محورية بلا شك ، لكنها شخصية محورية بلا كيان خاص ، وبلا جوهر للوجود الأخلاق . فى الواقع يبدو كلايد جريفيت إلى حد كبير نتاجاً لبيئته وجزءاً منها ، ونادراً ما نشعر بكيانه الإنسانى الخاص على الإطلاق ،[١٤] لكن ليس هنا مجال التقصى عن المستويات التى هى أعمق لاتجاه المناخ الأدبى فى العشرينيات . يكفى أن نذكر أن هذا التوافق فى توظيف اللغة والبناء فى هذه الكتب الأربعة البارزة التى صدرت فى ذلك العقد العظيم – هذا التوافق ربما يوحى بسبب واحد يفسر : لماذا كانت « والشمس تشرق أيضاً » تتمتع بهذه المكانة الفريدة بين إنجازات الكتب الممتازة التى تعد جزءاً من عملية انقشاع الأوهام التى تميزت بها مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى ؟ ولا تعكس هذه الكتب الأربعة الدوامة المجنونة التى دخلتها ثقافة كانت فى منتصف انقلاب تاريخى فقط ، بل إنها تعرض النماذج اللغوية التى تجسد الفكر بالصورة (وخاصة هؤلاء الذين يهتمون بأكثر الصور أهمية وضرورة ، صورة الإنسان ذاته) وهى التى بدأنا الآن فقط فى التعرف عليها والتقصى عنها بمنتهى الحرص والدقة .

وكنتيجة حتمية لسلسلة من العوامل الجغرافية والأحداث التاريخية . فإن الثقافة الأمريكية كانت دائماً ثقافة « حديثة » ، وكانت تجربتها الأكثر أهمية واستمرارية هى تلك التى تنتمى إلى التحول الراديكالى الجذرى . ومن الواضح أن هذه الحقيقة كانت منبعاً لكل من القوة والضعف الثقافيين ، لكن أحد جوانب القوة قد تمثل فى المكانة العجيبة التى احتلها الكاتب الأمريكى فى قلب العالم الغربى بالقدر الذى مكنه من أن يحوم حول تخومه نفسه ، لقد تمتع الفنان الأمريكى (أو ربما كان هذا عبئاً على كاهله) بمعرفة تنبئية مسبقة ، وحساسية تكاد تكون غير طبيعية تجاه التحولات الرئيسة فى الحياة الحديثة . وطالما أن هذا التوازن لم يصدر إطلاقا عن الأسس التقليدية المعترف بها للجاذبية فقد كان مثل السيسموجراف (جهاز قياس الهزات الأرضية) فى استقباله وتسجيله لأدق الاهتزازات . لذلك نجد المذاهب الحديثة مثل الوجودية والعدمية والعبثية قد سبق تصويرها وتجسيدها بوضوح فى الأعمال الرئيسة للرومانسيين الأمريكيين فى القرن التاسع عشر . وفى حين أن هيمنجواى يمكن أن يعتبر على الأقل كوريث لهذه التقاليد إلى حد ما – فإن « والشمس تشرق أيضاً » تحمل بين طياتها إرهاصاً بوحى

غامض بصورة جديدة . وبما أن صورة نيوتن للعالم كآلة ضخمة ، التى سادت القرن الثامن عشر قد أخلت مكانها للصورة العضوية التى سادت القرن التاسع عشر – فإنه من المحتمل أن تكون هذه الصورة العضوية قد اقتلعت بالفعل من جذورها نتيجة لنظرة جديدة إلى العالم ، نظرة تنهض فى أنسب صورها اللغوية على صورة الانفجار ! فإذا كان الأمر هكذا فإنه من الممكن حينئذ أن تصبح هذه الأشكال المتحولة تحولاً راديكاليًّا جذريًّا قادرة على القيام بوظيفتها على أكمل وجه ، وتستطيع الشخصيات التى لا تعيش بمحاور حيوية الاحتفاظ بعنصر الاستمرار فى حياتها بحيث يتحتم أن يكون لها معنى خاص بالنسبة لنا فى عصرنا هذا . وأخيراً فإنه لهذا السبب يتحتم على « والشمس تشرق أيضاً » الاستمرار فى الاستحواذ على انتباهنا وإثارة فكرنا .

ملاحظات

١ – على الرغم من أن « جداول الربيع المتدفقة » كانت قد نشرت قبل ذلك ببضعة أشهر – فإنه يبدو أنها كتبت بين مسودات « والشمس تشرق أيضاً » . انظر كتاب كارلوس بيكر « هيمنجواى : الكاتب فناناً » (الطبعة الثالثة ، برنستون ، ١٩٦٣) ص ٧٦ ؛ كما يقرر بيكر أنه كانت هناك رواية قبل ذلك ضمن حقيبة المخطوطات التى فقدها هيمنجواى .

٢ – فى خطاب إلى ماكسويل بيركنز ١٩ من نوفبر ١٩٢٦ ورد ذكره فى بيكر ص ٨١ .

٣ – «البطل الذى يتلاشى» (بوسطن ، ١٩٥٦) ص ١٦٤ .

٤ – ربما تكون نظرة هيمنجواى إلى موته هو متجسدة هنا : « من – بحق الجحيم – يجب عليه الاهتمام بإنقاذ روحه عندما يجد أن واجبه يحتم عليه أن يفقدها بذكاء ؟ ذلك هو الأسلوب الذى يمكنك من بيع موقع كنت تدافع عنه ، فإذا كنت لا تستطيع الاحتفاظ به بأغلى الأثمان التى يمكن أن تدفعها فما عليك إلا أن تحاول بيعه بأغلى الأثمان » . ليليان روس : « صورة لهيمنجواى » (نيويورك ، ١٩٦١) ص ٤٨ . ولا يملك المرء سوى أن يتعجب كيف يوازن بين التكاليف الباهظة ومسئولية الانتحار ؟ وكيف وازن هيمنجواى بينهما فى الثانى من يوليو ١٩٦١ ؟ .

٥ – هناك مادة كافية خاصة بهذه النقطة فى دراسة ويندهام لويس : « الثور الأبكم : دراسة فى إيرنست هيمنجواى » . « ذى أمريكان ريفيو » المجلد الثالث (يونيو ١٩٣٤) ٢٨٩ – ٣١٢ ، ودراسة أوتو فريدريش « إيرنست هيمنجواى : المرح من خلال القوة » مجلة « الدارس الأمريكى » المجلد السادس والعشرون (خريف ١٩٥٧) ص ٤١٠ ، ٥١٨ – ٥٣٠ .

٦ – يجب أن يكون من الواضح أننى أتتبع الفارق الذى حدده وبلوره بمهارة فائقة فيليب يانج فى كتابه

« إيرنست هيمنجواى » (نيويورك ، ١٩٥٢) بين البطل التقليدى النمطى والبطل الذى على طراز نيك آدامز . وفى دراستى الخاصة بى : « إيرنست هيمنجواى » (نيويورك ، ١٩٦٣) قمت بتطوير أوسع لمضمونه مستخدماً مصطلحاتى الخاصة بى : « المعلم » و« البادئ فى التعليم » .

٧ – هناك دراستان مثيرتان للرواية : مارك سبيلكا (« موت الحب » فى « والشمس تشرق أيضاً ») ، « اثنتا عشرة مقالة أصلية عن روايات أمريكية عظيمة » ، جمع تشارلز شابيرو (ديترويت ، ١٩٥٨) ص ص ٢٣٨ – ٢٥٦ ، وروبرت ا . ستيفنز « دون كيشوت هيمنجواى فى بامبالونا » . مجلة « كولدج إنجلش » المجلد الثالث والعشرون (ديسمبر ١٩٦١) ص ص ٢١٦ – ٢١٨ .

٨ – ويمكن تخمين بعض مصادر السيرة الذاتية للرواية ، والتوحد المصطنع مع معظم الشخصيات من كتاب مورلى كالاهان « ذلك الصيف فى باريس » (نيويورك ١٩٦٤) وكتاب هارولد لوب « هكذا كانت » (نيويورك ١٩٥٩) . ويقدم هيمنجواى نفسه مزيداً من الغموض إلى هذا الموضوع فى كتابه الذى صدر بعد موته « مهرجان متحرك » (نيويورك ١٩٦٤) . وعلى أية حال فإنى أميل إلى الاعتقاد الجازم بأن اصطناع الرواية من حقائق الواقع (هكذا كانت فى الواقع) ، وتفسير أو تعليل الرواية على هذا الأساس لن يؤدى إلا إلى تشويش وضياع الحقيقة المثيرة والصلبة للرواية نفسها ! إن تداخل السيرة الذاتية لهيمنجواى فى قصصه عوامل معقدة وممتزجة كقصر التيه بحيث يستحيل تبين المواقف العامة من الدلالات الشخصية ، ولذلك فالناقد الذى يحاول تتبعها واقتفاء آثارها لن يعثر على أى شيء عند كل منحنى .

٩ – انظر مثلاً اشمئزاز هيمنجواى الممزوج بالفكاهة فى مقالته الوصفية : « بوهيميون أمريكيون فى باريس » ، مجلة « ستار الأسبوعية » التى تصدر فى تورنتو ، ٢٥ مارس ١٩٢٢ .

١٠ – يمكن الحصول على نظرة شاملة لاستجابة العقد للحرب العالمية الأولى من كتاب فريدريك ج . هوفمان « العشرينيات » (نيويورك ١٩٥٥) ؛ كما يمكن الحصول على موجز أكثر تفصيلاً فى كتاب ستانلى كوبرمان « الحرب العالمية الأولى والرواية الأمريكية » (بالتيمور ، ١٩٦٧) .

١١ – « والشمس تشرق أيضاً » (نيويورك ، ١٩٢٦) ص ١٥٣ .

١٢ – لا شك أن كوهن المسكين لم يخطئ بقدر ما أخطأ الآخرون فى حقه ، لكن لم يعرف هيمنجواى بعدالته أو تعاطفه مع الشخصيات التى يتخذ منها أهدافاً مؤقتة لسهام السخرية والاستهزاء . يؤدى كوهن دور بديل جيك ، وهو البديل الذى يجب أن يدمر . ومثل جيك فإن كوهن يلعب التنس والملاكمة ، ويمارس الكتابة ، ويقع فى غرام بريت ، ويهتم بالبحث عن « معنى » للحياة .

١٣ – ولعله من المناسب هنا أن نلاحظ غرام هيمنجواى الحاد بمصارعة الثيران التى أنتجت – ضمن أشياء أخرى – تلك التحفة الغريبة « الموت عند الظهيرة » (نيويورك ١٩٣٢) . وسرعان ما لاحظ النقاد آراء هيمنجواى القائمة على خبرة بالحرفة وتعاطفه مع مصارع الثيران ، لكن النقطة الحقيقية بالدرجة نفسها على الأقل أنه تعاطف تماماً و« الثيران الشجاعة » . وإذا كانت لمصارعة الثيران لمسة من بناء التراجيديا

الكلاسيكية - فإنه الثور - وليس المصارع - هو المحكوم عليه بالموت عندما تبدأ المصارعة .

١٤ - ربما يحتاج الجدل المؤيد لهذا التفسير إلى تفاصيل أكثر مما يمكن تسجيله هنا . على سبيل الاستشهاد انظر مقارنة فريدريك ج . هوفمان بين « الجريمة والعقاب » لدوستيوفسكى » و«مأساة أمريكية» لدرايزر فى كتابه «لا الغانية» (برنستون ، ١٩٦٤) ص ص ١٧٩ - ٢٠١ .

١٥ - انظر دراستى « إيرنست هيمنجواى » ، سبق ذكر المصدر ،ص ص ١٦٧ -١٦٩ .

معالم الثقافة الأمريكية



مارك شورر

عمل مارك شورر أستاذاً فى جامعة كاليفورنيا فى بيركلى منذ عام ١٩٤٧ . وكان قد سبق له التدريس فى جامعة ويسكونسن ، ثم فى جامعتى دارتماوث وهارفارد . وهو زميل فى مدرسة الآداب فى كل من كلية كينيون وجامعة إنديانا منذ عام ١٩٤٧ . وعمل أستاذاً على منحة لفولبرايت فى جامعة بيزا فى العام الجامعى ١٩٥٢ - ١٩٥٣ ، وفى جامعة روما عام ١٩٥٤ . وفى عام ١٩٥٦ اشتغل بالأستاذية فى دورة الدراسات الأمريكية التى عقدت فى طوكيو .

ومن بين الدرجات الشرفية والجوائز التى حصل عليها : « زمالة زونا جيل التابعة لجامعة ويسكونسن » ، و« زمالة جوجنهايم » و« زمالة مركز الدراسات المتقدمة فى العلوم السلوكية » و « زمالة بولنجن » .

وهو عضو فى « المعهد القومى للفنون والآداب » و « الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم » . كما فاز بالميدالية الذهبية التى يقدمها نادى الكومنولث فى كاليفورنيا عن الأعمال غير الروائية .

وقد كتب الأستاذ شورر عشرة كتب فى النقد والسيرة الذاتية والرواية ، وهو مؤلف أيضاً لعدة كتب دراسية .

(٢٨) سنكلير لويس : **بابيت**

بقلم : مارك شورر

لقد كان من الشائع منذ بعض الوقت قبل وفاة سنكلير لويس فى عام ١٩٥١ أن رواياته لم تعد تحتوى على شىء يمكن أن يقال الآن للأمريكيين ، أو على شىء مازال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بجوهر الحياة الأمريكية . لم يعد الأمريكيون يتحدثون بمثل شخصيات لويس كما يمكن أى إنسان أن يتيقن من هذا ، هذا إذا كانوا قد تحدثوا بهذا الأسلوب على الإطلاق . لقد مات سنكلير لويس.ومن المحتمل تطبيق هذه التهمة بما فيه الكفاية على رواياته الإحدى والعشرين بصفة عامة وتقريباً على كل الكم الذى أنتجه من الروايات التى هى أقصر ، لكن هذه التهمة لا تجوز على ثلاث أو أربع أو حتى خمس روايات ، وعلى رواية «بابيت» من باب أولى . فرواية «بابيت» على الأقل تحتفظ بكثير من قيمتها الأصلية . من هنا كانت قوتها الأصيلة ، وهذا ما يوحى به تفسيران استرعيا انتباهى أخيراً .

منذ سنة مضت كان هناك مدرس للإنجليزية فى واحدة من كليات الولاية فى جنوبى كاليفورنيا ، يقوم بتدريس «بابيت» ضمن منهج الرواية الأمريكية . وفى مناقشة له لخطبة البطل التى ألقاها فى حفل الغذاء الذى أقامته «هيئة ملاك الأراضى فى زينيث (فى نهاية القسم الثالث من الفصل الرابع عشر) ، اقترح المدرس إرسال فقرات عدة من هذا الخطاب إلى محرر جريدة محلية محافظة إلى حد ملحوظ لكى ينشرها ضمن باب بريد القراء . هذا الاقتراح تسبب فى موجة من الضحك الذى أدرك مغزى الاقتراح مما جعل المدرس لا يعود إلى التفكير فى

اقتراحه حتى الأسبوع التالى عندما صعق من الدهشة بوقوع عينيه على باب «رسائل إلى المحرر» فى الجريدة التى تحدث عنها نفسها ، والتى قرأ فيها التالى :

«الأساتذة غير المسئولين يعتبرون تهديداً وخطراً ماثلاً !»

«المحرر : أحب أن أسترعى الانتباه إلى مشكلة تواجه مواطنى الولايات المتحدة . فعندما قرأت عن جامعة كاليفورنيا وعن الاضطرابات التى كانت تثار لكل شىء ولأى شىء – لم أستطع أن أعمل شيئاً سوى أن أفكر فى أسوأ تهديد يمكن أن يواجه أية حكومة عاقلة ، هذا التهديد لا يمثله الاشتراكيون المتعصبون بل هؤلاء الذين يعملون وراء الستار – تلك الطبقة الأرستقراطية المهذبة التى ترسل شعرها طويلاً وتسمى نفسها «بالليبراليين» و «الرادىكاليين» و «الرافضين لكل تنظيم» والصفوة المثقفة .

إن الأساتذة والمدرسين الذين لا يقدرون المسئولية يشكلون أسوأ مافى هذه الطائفة ، ويغمرنى الخجل لأن الكثير منهم يقدم انطباعاً سيئاً عن كليات جامعة الولاية العظيمة . هناك مدرسون على وجه التحديد يبدو أنهم يفكرون فى أنه يتحتم علينا أن نسلم قياد الأمة إلى حفنة من العاطلين (المتشردين) !

وأعتقد أن مثل هذا الموضوع يجب أن نضع له حدًّا بأسرع ما يمكن !

«لويس سنكلير»

إن مقارنة هذا الخطاب بخطبة بابيت تؤكد أن الطالب الذى نفذ اقتراح معلمه المفاجئ لم يدخل سوى أبسط التغييرات على لغة النص الأصلى لكى تناسب الكلمات التى كتبت عام ١٩٢٢ موقفاً محليًّا فى عام ١٩٦٧ . وتحت اسمه التنكرى كتب الطالب عنوانه الخاص ، وفى خلال يومين تلقى خطابا «متفقاً مع رأية تماماً» ويؤيد بكل قوة وقوفه وراء مرشح يمينى بالذات فى انتخابات قادمة .

استمر الطالب نجاحه فأعقب فى الحال خطابه الأول خطابا (ثانيا) ، وكان الأخير تقليدا لأسلوب لويس – بابيت الذى أخذ جانب الدفاع عن دافعى الضرائب فى المدينة وهاجم «الفلاسفة والشعراء ذوى اللحى وغيرهم من المغرمين بتدريس التطرف أو الاعتدال المستقر ! لقد عكف علماء السياسة اليسارية على تدمير مجتمعنا الديمقراطى ! وهؤلاء الأساتذة الإنجليز الذين وجدوا «أخلاقيات جديدة» فى أعمال سالينجر وميللر وأمثالها .» وكان هذا الخطاب موقعاً باسم لويس سنكلير للمرة الثانية ومكتوباً بكل الجدية الممكنة . فى سان دييجو بكاليفورنيا

على الأقل يعيش جورج ف . بابيت ومعه سنكلير لويس !

لقد عاشوا فى الواقع عبر هذه البلاد كما يوضح التفسير (الثانى) : فى أبريل عام ١٩٦٨ بدأت محطة إذاعة كولومبيا مسلسلاً تليفزيونيًّا بعنوان «الرواية الأمريكية العظيمة» تمت فيه المواجهة بين بعض الأجزاء التى مثلت دراميًّا من الروايات ولقطات لمواقف مشابهة فى الحياة الحقيقية ؛ أما عن الذين أدوا الأدوار فكانوا من الممثلين المحترفين والمواطنين العاديين على حد سواء . ولقد بدأ هذا المسلسل برواية «بابيت» ، وكان الإنتاج مثل الرواية ذاتها مثيراً للنشوة والشجن . ولقد علق المحرر التليفزيونى لجريدة «النيويورك تايمز» فى اليوم التالى بقوله : «عندما حمل المخرج الكاميرا إلى اجتماع نادى الليونز فى دالاث استطاع أن يعيد جورج ف . بابيت إلى الحياة بأسلوب رائع . وفى حمى المنافسة والمساومة فكرنا الناظر من وراء العدسة أن هناك شيئاً صغيراً من بابيت فى معظمنا» :

«كانت من أكثر النتائج إثارة تلك التى رأيناها مع بات هينجل (الممثل المحترف الذى أدى دور بابيت) والتى تمثلت فى إلقاء حديث بابيت الدعائى الشهير إلى أعضاء نادى الليونز المجتمعين (مواطنى دالاث) ، على حين أن الكاميرا تلاحظ انفعالات الأعضاء وما ينعكس على وجوههم . ولقد وافق الكثيرون على الأحاسيس التى عبر عنها . وسُمع أحد الأعضاء وهو يقول : إن الحديث كان يشبه تلك الأحاديث التى كان جولدووتر يلقيها منذ سنوات قليلة مضت .

ولاحظ عضو آخر على الحديث بقوله : «إنه يمتلك الديناميكية نفسها أيضا» .

وكان رجال الأعمال فى دالاث من أبواق الدعاية الهائلة لفضائل مدينتهم ، واتفقوا جميعاً على أنها تمر بعصر مزدهر.

وقد اعترف معظمهم أنهم يعتزون بالانتماء إليها ، وقالوا : إن الحصول على عشيقة كان لمجرد الإذعان لضغوط فى المجتمع أو فى العمل ، وليس نتيجة للانحلال الأخلاقى . إن أعضاء الليونز يلعبون بجدية ويعملون بجدية ، ولا يستطيعون تخيل أنفسهم وهم يعملون شيئاً آخر . وقليل منهم لديه بعض الشكوك ، لكن روح الاتفاق العام قد تم التعبير عنه من خلال جملة نطق بها واحد من ذوى الوجوه الجهمة عندما تساءل فى الحفلة الهمجية بقوله : «من ذلك الذى يملك مرحاً وبهجة أكثر منا ؟»

لقد كان أمراً حزيناً للغاية . . .»

وإذا كان لرواية مثل «بابيت» أن تحتفظ بقيمتها ودلالتها فى حياتنا – فإن هذا ربما كان أمراً مدهشاً عندما نتذكر أن إحدى خصائص سنكلير لويس المذهلة للغاية فى رواياته الناجحة هى التنبؤ فى اللحظة ذاتها بما يمكن أن يحدث فى اللحظة التالية ، وهو ما أصبح تياراً نفسيًّا قوميًّا سائداً . وبانتهاء هذه التيارات فإن للمرء أن يتوقع تماماً اندثار مثل هذه الكتب .

وكانت رواية «الشارع الرئيس» قد نشرت فى عام ١٩٢٠ . وهى تدور حول هؤلاء الكسالى المعزولين عن الحياة بين أسوار القرية الأمريكية ، ونشرت فى العام الذى أعلن فيه نفسه رسميًّا أن الحياة فى القرية الأمريكية قد أصبحت معزولة تماما . وأظهر تعداد عام ١٩٢٠ أنه فى نقطة معينة بين عام ١٩١٥ وذلك العام الذى عبر فيه المجتمع الأمريكى الخط الفاصل بين المجتمع الريفى وما أصبح يسمى بالمجتمع الحضرى ، فى هذه السنوات تحولت الأغلبية القديمة للفلاحين والقرويين إلى أقلية ؛ فى حين استوعب سكان المدن الأغلبية الجديدة .

وتبدأ أحداث رواية «بابيت» فى أبريل ١٩٢٠ . إنها لا تهتم فقط بمجتمع المدينة أو المجتمع الحضرى بل بالاتجاهات الحضرية الجديدة بصفة محددة أيضاً ، وهى الاتجاهات التى ارتبطت بالثقافة الأمريكية التجارية : على سبيل المثال فكرة «الدعاية المبالغ فيها» التى ترتفع إلى عنان السماء ببعض المصالح والاهتمامات المدنية الخاصة التى تتأله فى نهاية الأمر من خلال نظامنا الهائل الضخم للعلاقات العامة ؛ أو فكرة العمل «كخدمة» مقدمة للمجتمع ، وهى التى تحمل العلاقة نفسها بالممارسات العملية للروح التجارية كفكرة «العبء الملقى على عاتق الرجل الأبيض» والتى تنتمى إلى حقائق الاستعمار ووقائع الاحتلال ، لكنها تظهر لنا أيضاً كيف أن سكان مدينة زينيث الذين يعملون على ازدهارها مازالوا يحملون بين جوانحهم كثيراً من عقيدة آبائهم الريفية ؟ وكيف أنه من ذلك الصراع بين الاتجاهات القديمة والتى هى أكثر جدة يتولد الإحباط والذنب واليأس الذى يؤدى بالإنسان إلى نوع من العزلة وأخيراً إلى الفراغ والخواء ؟

وقبل أن ينتهى سنكلير لويس من «الشارع الرئيس» كان قد فكر بالفعل فى مضمون روايته التالية : «قصة رجل الأعمال المنهك ، المدخن فى عربة البولمان ، المتصل بالسلطة الأمريكية ، المغرم بلعب الجولف فى النادى الريفى فى مينابوليس وأوماها وأتلانتا وروشستر» ؛ رجل يمكن أن يسمى ج . ت . بامفرى من مدينة مونارك ، والكتاب يمكن أن يسمى «بامفرى» . وعند ختام «الشارع الرئيس» تبدو برارى جوفر على وشك الوصول إلى الشكل

النهائى لمدينة زينيث . وتبدأ المدينة حملة دعاية هائلة تحت رعاية النادى التجارى ، فى حين يصبح القادم الجديد «أونيست جيم بلاوزر» أو جيم المخلص» الزاخر بالحيوية الدافقة مديراً له ، وقد أقيمت المأدبة على شرفه وكانت مناسبة طيبة :

«لإلقاء الأغانى التى تسبح بحمد القوة والحركة والانطلاق والاستثمار والمشروعات ؛ وتتغنى بالدماء الحمراء ، والرجال الأشداء ، والنساء الشقراوات ، وبلاد الله المباركة ، وجيمس ج . هيل ، والسماء الزرقاء ، والحقول الخضراء ، والحصاد الوافر ، والتعداد المتزايد للسكان ، والعودة الجميلة إلى الاستثمار ، وغرفة المدفأة التى تعدد أساس الدولة ، والسناتور كنيوت نيلسون ، ومجتمع الواحد فى المائة ، والروح الأمريكية ، والإشادة بها بكل فخر-»

هذا بالإضافة إلى كل الشعارات المصكوكة للثقافة التجارية التى يرتفع بها نهيق الجمع الذى يتكلم نيابة عن هذا المجتمع . إنها كل الرموز التى تميز كل الأحاديث البلاغية المرتبطة بدنيا المشروعات الاستثمارية الأمريكية على أكثر مستويات الطبقة المتوسطة خشونة وبدائية . ولم تسفر حملة الدعاية المكثفة للمشروعات الجديدة فى برارى جوفر عن شىء . هذا هو عالم جورج ف . بابيت ، لذلك يتحتم علينا أن ننتقل إلى مدينة زينيث ذات الحجم المتوسط والتى فى الغرب الأوسط . إن «بابيت» مدخلٌ ساخر مرير لعقد من التوسع الاقتصادى المذهل الذى فقد عقله فى أغلب الأحيان ؛ فهى ملحمة سنوات «ازدهارنا» التى ظلت حتى يومنا هذا التوثيق الرئيس فى أدب وثقافة دنيا الأعمال فى أمريكا بصفة عامة ، ولم نعد بعد نستطيع القول كما قال وودرو ويلسون فى عام ١٩٠٠ بأن «تاريخ الأمة ليس سوى تاريخ قراها مكتوب على نطاق واسع» . وبقدوم عام ١٩٢٠ استبدلنا لفظ «القرية» باسم «زينيث» .

وعندما كنا نرى زينيث وهى تتراءى أمامنا فى غير وضوح من خلف برارى جوفر - كنا نرى فى الوقت نفسه برارى جوفر وهى مازالت تمر بعملية الاختفاء فى زينيث . فمن أول صفحة «يسبغ ضباب الصباح شفقته وعطفه على المبانى المتآكلة للأجيال الأولى : مبنى البريد بسقفه المزدوج ذى اللافتة المهلهلة ، ومنارات المنازل القديمة الكئيبة المصنوعة من الطوب الأحمر . . .» وهناك التناقض الواضح بين بابيت وحماه هنرى تومسون ؛« بين اليانكى النحيف الذى ينتمى إلى الطراز القديم ، أى رجل الأعمال الأمريكى الخشن الذى يمثل نمط المرحلة التقليدية فى دنيا الأعمال ، وبين بابيت الإنسان الجديد الممتلئ البنية ، الرقيق ، الكافى الذى يعيش على مستوى عصره لحظة بلحظة والذى يمثل عصره خير تمثيل .»

ولعل الحدود التهكمية لهذا التناقض تبدو كامنة فى المناقشة التى دارت حول المدن الصغيرة بين آل بابيت فى أول حفل غذاء يعقد فى الرواية عندما شمل حديث الجماعة كلها كل الأشياء الكئيبة التافهة ، وقدم تقليداً طبق الأصل لتبادل الكلمات التى يمكن تسميتها بالحوار ؛ كما نعى غياب الحوار «والثقافة» المعنى ذاته فى «المدن البدائية» التى مر بها تشام فرينك فى جولاته السياحية ، وهو «شاعر مشهور ومندوب إعلانات بارز» .

ومن الناحية المادية فقد أصبحت الثقافة ثقافة حضرية بمعنى الكلمة ، لكنها من الناحية النفسية كانت لا تزال ريفية فى معظم أجزائها ، وربما أصبحت أكثر إقليمية مما كانت عليه من قبل . وهذا شىء غريب ؛ لأنه بنهاية عام ١٩٢٠ عندما كان سنكلير لويس يكتب بالفعل «بابيت» - كان يبدو أنه آمن بأن نتيجة الاختلاف فى الحجم قد أدت إلى أن المدينة استطاعت أن تقدم لسكانها نوعاً من الخلاص الروحى أنكرته عليهم القرية . وكان قد كتب إلى فلويد ديل مشيراً إلى أنه ربما فى روايته «استدارة القمر» قد قال من خلال شخصية فيلكس فاى الشىء الذى قاله نفسه لويس من خلال شخصية كارول كينيكوت فى رواية «الشارع الرئيس» ، وقد قاله فى الوقت نفسه تقريباً . كتب لويس يقول :

«ألست تعتقد أن الاختلافات بين «استدارة القمر» و «الشارع الرئيس» لا تزيد عن نوعين كلاهما مهم :

الأول : أن فيلكس شاب متحرر ، وذكر بمعنى الكلمة يملك القدرة على الانطلاق حيثما يُرِدْ فى حين أن كارول (منذ بدأت تشعر بكيانها) لم تكن حرة .

والآخر : أن ديفنبورت لم يكن أكبر بما فيه الكفاية من ج . ب . لكى يناسب حجمه حجم العالم الذى يعيش فيه . امنح كارول مجرد فيلكس فاى واحد (الذى لم يكن أحمق وأنت تعلم ذلك) فسوف تكون راضياً بما فيه الكفاية لكى تبدأ فى خلق حياة جديدة بها .»

لكن الهدف الكلى من التوثيق فى «بابيت» يكمن فى بلورة الفكرة التى تؤكد أنه مع التحول الثقافى تصبح عبودية الفرد أكثر قسوة ورسوخاً وصلابة ، وتوجد الحرية فقط فى أضغاث الأحلام الطفولية المستحيلة .

ولقد استخدمت مرتين كلمة «التوثيق» وكان هذا الاستخدام عن قصد . فقد كانت رواية «بابيت» أولى روايات لويس التى تعتمد على ما عرف منذ ذلك الوقت بطريقته المميزة فى «منهج البحث» . وكانت رواياته الخمس السابقة قد أظهرت بدايات لبحث مشابه ، لكنها

اقتربت الآن كثيراً من المنهجية . ورسخت قدمه فى نادى كوين سيتى فى سينسيناتى وأوهايو ؛ وإذا كانت زينيث نموذجاً لأية مدينة أخرى فهو هذا النموذج بعينه . هنا قام بتأصيل أبحاثه ، وأصبحت كراساته الرمادية متخمة بالفعل بحساباته وأرقامه !

واشتملت هذه الطريقة على سلسلة من الخطوات : أولاً اختار مضموناً ومجالا يمكن أن يسيطر تماماً عليهما ، فلم يكن الأمركما هو بالنسبة لمعظم الروائيين موقفاً مرتبطاً بشخصية أو مجرد منهج فكرى ، بل كان مجالاً اجتماعيًّا (طبقة خفية داخل الطبقة الوسطى) يمكن دراسته والعمل فيه . فى هذه الحالة كان عالم صغار رجال الأعمال الذى تكمن فى داخل الملكية الفعلية . وعندما وجد لويس نفسه مزوداً بكراريسه اختلط بنوعية الناس الذين تهتم بهم الرواية أساساً : فى عربات البولمان وغرف التدخين ، وفى مداخل الفنادق التى فى الشوارع الجانبية ، وفى الأندية الرياضية ، وفى مئات من الشوراع القذرة الضيقة – كان لويس يلاحظ وينصت ، ثم يسجل كل شىء بمنتهى الدقة فى كراساته ، مجموعات كاملة من التعبيرات المستقاة من لغة السوقة عند الأمريكيين ، وقوائم مسهبة من أسماء العلم ، وكل نوع من التفاصيل المادية . ومتى تحدد مضمون قصته فإنه يقوم برسم خرائط تفصيلية بدقة بالغة ، خرائط ليست فقط للمدينة التى تقع فيها القصة بل للبيوت التى ستقع فيها الأحداث ، بالإضافة إلى تخطيط للأرضية مع تحديد دقيق لمواقع الأثاث عليها ، وتخطيط للشوارع ونوع ولون الكلاب التى ستسير فيها ! ومتى استقرت شخصياته الرئيسة فإنه يكتب سيراً ذاتية كاملة لها بدون استثناء أى منها . ومن خلال هذا الكم من المادة فإنه يكتب ملخصاً لقصته ، ومنه ينطلق إلى « خطة » أكثر شمولاً كما أسماها بنفسه ، مع رسم صورة إيضاحية لكل منظر داخل هذه الخطة . وأحياناً تكون هذه الخطة فى مجملها تقريباً بطول الكتاب الذى سوف ينهض عليها . عندئذ تبدأ المسودة الأولى وعادة ما تكون أطول كثيراً من النسخة النهائية ، ثم يعقبها عملية طويلة من المراجعة والتقطيع ، وأخيراً يأتى النص الجاهز للنشر . وبالنسبة لرواية « بابيت » فقد رحل لويس بطول الولايات المتحدة وعرضها فى عامى ١٩٢٠ و ١٩٢١ . وفى إصغائه وملاحظته لم يكن يفكر إلا فى الرواية ؛ وكانت سينسيناتى بمثابة المحور لكل هذه الجهود .

ولم تكن النتيجة الفورية مدهشة على الرغم من أنه من الممكن أن يكون الأثر النهائى هكذا . كانت النتيجة الفورية رسماً روائيًّا تقريبيًّا لتقرير عالم الأنثروبولوجيا الاجتماعية فى مجاله

الخاص به . وعندما سئل لويس عن أصول « يابيت » بعد نشرها بعام واحد قال : إن كل ما يستطيع أن يتذكره أن الاسم الأصلي للشخصية الرئيسة كان بامفرى « وأننى خططت لكى أجعل كل الرواية تقع فى أربع وعشرين ساعة فى حياته ابتداء من رنين جرس المنبه وانتهاء به . أما باقى المضمون فقد تدفق بلا وعى لا أكثر ولا أقل ! »

وفى الواقع فإنه حتى وقت متأخر فى يوليو عام ١٩٢١ لم يكن لويس قد وجد عنوانه أو اسم بطله . فى ذلك الشهر كتب إلى ناشره مقترحاً عدة اقتراحات تتصل بعنوانه : « التعداد السكانى ٣٠٠٠٠٠ » ؛ « العمل الناجح » ؛ « رجل عملى طيب » ؛ « رجل بمعنى الكلمة » ؛ « رجل الدعاية المركزة » ؛ « المواطن الراسخ » ؛ « زينيث » . لكن اسم الشخصية الرئيسة : بامفرى كان قد تغير إلى فيتش ، ثم تغير إلى بابيت الذى وصفه بأنه « اسم شائع لكن من السهل تذكره » . وقد تراءت له « بابيت » ذات مرة كشىء حتمى لا يمكن تجنبه ، « وبعد عامين من الآن سنجد الناس يتكلمون عن البابيتية كمذهب . » ولقد حدث هذا بالفعل . وظل اسم « بامفرى » ملتصقاً بشخصية ثانوية : « الأستاذ جوزيف ك . بامفرى صاحب كلية إدارة الأعمال ، ومعلم فن الإلقاء فى الأماكن العامة ، واللغة الإنجليزية الخاصة بدنيا الأعمال ، وكتابة السيناريو ، والقانون التجارى . » وقد ظل مفهوم البناء الأصلى راسخاً فى الفصول السبعة الأولى التى نتتبع فيها بطبيعة الحال جورج بابيت من مرحلة النوم الحالم إلى النوم الحالم مرة أخرى . لكن هذا ليس سوى ربع الرواية ككل .

أما بقية الرواية – الفصول السبعة والعشرون – فلم تتدفق « بلا وعى » كما توضح مادتها المرسومة بتحديد بالغ . لم تكن لا واعية على الإطلاق بل واعية إلى حد كبير تماماً : فقد كانت بالفعل سلسلة منظمة من الأجزاء المخططة مسبقاً ، كل منها يحتوى على مضمونه الخاص به ، ثم تتجمع لكى تقدم لنا تحليلاً ملتزماً ودقيقاً إلى حد بعيد لسيكلوجية الثقافة الأمريكية التجارية وحياة الطبقة الوسطى . وعبر الرواية إلى ما بعد منتصفها تمّ مزج هذه الأجزاء المخططة مسبقاً بحيث تحدد بداية الخطوط الثلاثة التى تشكل « الحبكة » .

وكان من الممكن لهذه الفصول السبعة والعشرين أن تحمل على نمط الروايات السابقة المبكرة عناوين لمضامينها : فالفصلان الثامن والتاسع اللذان يقدم فيهما آل بابيت حفل غداء فى منزلهم الذى فى فلورال هايتس (مرتفعات الزهور) يمكن منحهما عنوان « أساليب السلوك المنزلى للأمريكيين » . والفصلان التاليان يمكن أن يكونا تحت عنوان « العلاقات الزوجية »

و «العادات السلوكية فى عربات البولمان» . أما الفصل الثانى عشر فيمكن أن يكون حول «الفراغ» : البيزبول ، والجولف ، والسينما ، والبريدج ، وقيادة العربات ؛ على حين يتناول الفصل الثالث عشر ظاهرة «المؤتمر السنوى لاتحاد الحرف» ، وطالما أنه ينتهى بدخول بعض الحثالة البالغين غير الناضجين فى بيت للدعارة فيمكن تسميته «بمهاترات الأحداث» . أما الفصل الرابع عشر فيعالج «أساليب الخطابة السياسية والمحترفة» ، والخامس عشر يركز على «بناء الطبقة الاجتماعية» ، فى حين يتفرغ الفصلان التاليان تماما «للدين» ، والثامن عشر «للعلاقات العائلية» . وكان أول الخطوط الثلاثة المنفصلة للحبكة قد بدأ فى الفصل التالى : التاسع عشر.

وإذا أجلنا مناقشة هذه العناصر للحظة واحدة فإنه يمكننا ملاحظة أن الموضوعات العامة المتبقية هى : الغذاء الأسبوعى الذى يقدمه النادى خدمة لأعضائه ، وحياة الأعزب ، ومحل الحلاق ، وعلاقات العمل ، وحانات الخمور المحظور بيعها ، والهوس الدينى . إنها عرض دقيق شامل لحياة اجتماعية كاملة ، ويتضح الهدف الأنثروبولوجى التقريبى منها فى جملة مثل هذه : «والآن كانت هذه هى طريقة الحصول على الكحول تحت سيادة حكم الاستقامة والتحريم» ؛ وكانت هذه الجملة مقدمة لزيارة بابيت لمحل صانع للأحذية .

وإذا كان العرض الشامل الذى يتشكل من هذه الأجزاء قد تكامل بشكل مدهش فإن ترتيبها على أية حال كان عشوائيًّا تماماً . فقد كان من الممكن تقديمها تقريباً فى أى سياق آخر ، ذلك لأنه لم يكن هناك ثمة حبكة أصيلة أوتتابع مسبب متسق للأحداث الدرامية من البداية حتى النهاية يمكن أن يقرر نظامها بالضرورة . وقد تم التغلب على هذا التكوين الذى اتخذ شكل الشذرات إلى حد ما بوجود الكيان الفريد لبابيت الذى يتحرك خلالهم جميعاً فى المجرى المتصاعد لعدم رضائه وثورته وتقهقره ونكوصه على أعقابه حتى التقاعد والاستقالة . وتركزت كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث فى سرد منفصل –لاأكثر ولا أقل– عن المراحل الأخرى : فالمرحلة الأولى تكاملت بعد أن أطلق بول رايزلنج – الصديق الوحيد الحقيقى لبابيت – الرصاص على زوجته ، وحكم عليه بالسجن ثلاث سنوات ، هذا الحدث يجعل بابيت يشعر فجأة أن حياته فارغة ، وأن كل هذه الأنشطة ذات الضجيج والتى يمارسها ليس لها أى معنى ، وهذه الحالة النفسية تجعله يقرر أن يكون «ليبراليًّا» (على الرغم أنه لا يكاد يعرف معنى الكلمة) ؛ وهكذا يعلن استقلاله عن قبيلة شركائه فى العمل . ويختفى بول رايزلنج

تقريباً من الرواية ، لكن بابيت يقابل الآن صديقاً جديداً : السيدة تانيس جوديك المغامرة البلهاء السخيفة التى بدأ معها – فى غياب السيدة بابيت – علاقة غرامية ذات أشكال عدة .

هذا الانحراف العلنى بعيداً عن العرف الأخلاقى المعترف به لدى الطبقة الوسطى – إنما هو بمثابة التجسيد الدرامى لثورته ضد القيم الثقافية لدنيا الأعمال ، إنه يحاول نسيان الإحساس بفقدان الرضا والأمن ، والهروب من الخوف الذى يعانى منه فى الوقت الذى يمارس فيه نفسه الشراب والعربدة مع بنات الليل وأصدقاء السوء الذين يشكلون جماعة لا رابط بينها سوى التفاهة وحب المظاهر ، وهم فى الواقع أصدقاء تانيس جوديك . وعندما تذوى هذه الملذات فإنه فى الحال يتخلى عن صداقته بتانيس التى تختفى عندئذ من الرواية . وفى الوقت نفسه نجد فيرجيل جانش ومعه شركاء بابيت الآخرون يحاولون تكوين « عصبة المواطن الصالح » وهى تنظيم على شكل لجنة تسعى لحفظ النظام فى مواجهة أى تحركات عمالية ، ويحاولون إكراه بابيت على الانضمام إليهم . ونظراً لمزاجه العنيد الذى لا يرضى عن شيء فإنه يقاوم كل جهودهم . ومن ثم فإنه يعانى من الخسائر الاجتماعية والاقتصادية المزعجة ؛ ولا ينقذه من هذا كله سوى عملية الطوارئ التى تقوم بها زوجته بمحض الصدفة السعيدة والتى تمكنه من التفادى من الوقوع فى شباك العصبة ، وهكذا يعود أدراجه إلى الحياة الآمنة القديمة التى تتمثل فى « نادى ملوك الدعاية » وفى النظام المستقر للحياة العملية فى زينيث .

وعندما يستعيد إحساسه بالأمن كلية فإنه يدرك فى نهاية الرواية أنه لم يفعل فى حياته أى شيء كان يريد أن يعمله فعلاً فى الواقع ؛ ويأمل حياة أكثر امتلاء وأكثر استقلالا لابنه ثيودور روزفلت بابيت الذى يبدو عاجزاً عن الإتيان بأى جديد ؛ ولكنه لا يستطيع أن يحدد لنفسه أى شيء حقيقى أراده بالفعل سوى ما فعله دائماً فى حياته الواقعية .

ومأساة بابيت أنه لم يستطع على الإطلاق أن يكون شيئاً آخر غير بابيت ، حتى على الرغم من الومضات التى كان يدرك فيها حقيقة كيانه الذى لم يحبه دائماً :

«كان واعياً بالحياة وينتابه الحزن من حين لآخر . وبدون وجود أمثال فيرجيل جانش أمامه ، وهم الذين يحفزونه على لبس قناع التفاؤل العنيد ، كان يعتقد ، بل إنه اعترف إلى حد ما بأنه كان يعتقد أن أسلوب حياته كان آليًّا إلى حد لا يمكن تصديقه . فقد تمثل ذلك فى عمله الآلى الذى لم يخرج عن نطاق البيع النشيط للمنازل التى بنيت بأسلوب ردىء ، وفى عقيدته الدينية الآلية التى تقوقعت داخل نظام كنسى صعب جاف منعزل عن الحياة الحقيقية

فى الشوارع ، ومرتبط بأسلوب لا إنسانى لا يكن الاحترام إلا لأصحاب القبعات العالية ! كما تمثل أسلوب حياته فى ممارسته الآلية للعبة الجولف وحفلات الغذاء والبريدج والثرثرة . وباستثناء بول رايزلنج فإن كل صداقات بابيت ميكانيكية تجمع بين الود والمرح ، لكنها لم تجرؤ إطلاقاً على اختيار الاستقرار الحقيقى . »

إن الرعب والوحدة اللذين أحس بهما فى فترة تذوقه القصيرة للحرية (وكانت تلك الحرية نفسها تتكون أساساً من ممارسة آلية للانحلال الجنسى) - هذين الإحساسين نبعا من الحقيقة التى أوضحت أنه لا شىء على الإطلاق عندما يكون حرًّا . إن ذاته (الوحيدة) هى الذات التى داخل دائرة الانتماءات التقليدية فقط .

ومنذ نشر « بابيت » ، تعلم كل واحد أن الانتماء التقليدى هو الثمن الباهظ الذى تفرضه ثقافتنا التجارية السائدة على الحياة الأمريكية ، ولكن عندما نشرت « بابيت » كانت بمثابة رؤيا جديدة بالنسبة للأمريكيين ، ولذلك اختلفت هذه الرواية وكلُّ الروايات التى تتخذ من حياة التجارة والأعمال مضموناً لها والتى صدرت قبل « بابيت » .

والأدب الأمريكى له تقاليد غنية وإن كانت قليلة فى مجال الرواية التى تدور حول دنيا التجارة والأعمال : هنرى جيمس ، ووليم دين هاولز ، وتشارلز وفرانك نوريس ، وجاك لندن ، وديفيد جراهام فيليبس . وروبرت هيريك ، وآبتون سنكلير ، وإيديث وارتون ، وثيودور درايزر ، وإيرنست بول ، وبوث تاركينجتون - كل هؤلاء وغيرهم كانوا مهتمين بشخصية رجل الأعمال ، وبعد جيمس وهاولز كان تاركينجتون هو الوحيد الذى وجد فى هذه الشخصية كل الفضائل الأمريكية القديمة الراسخة ، وكان العمل مرادفاً للفساد الأخلاقى : فقد كانت دنيا الأعمال زاخرة بالمنافسة الوحشية ، والعدوان المفترس ، والإجرام الدموى ؛ فالدافع وراء رجل الأعمال كان القوة والمال والمكانة الاجتماعية طبقا لهذا الترتيب ، لكن رجل الأعمال فى كل تلك الروايات كان الرأسمالى الأخطبوط العاتى ، وصاحب الصناعة القوية ، والمضارب المذهل فى الأسواق المالية ، والممول الأسطورى ، وإمبراطور المشروعات العملاقة ، والفرد الذى يقبع على القمة وليس مسئولاً أمام أى أحد سوى نفسه ! فهو المعادل الذى يتساوى هو ورجلُ الحدود المستقل والمتحفز للهجوم فى العالم القديم الذى أدى إلى العالم الصناعى المتطور . وقد كان اهتمامه منصبًّا على الإنتاج إذا كان من أجل المزيد من المال الذى يتولد من المال الحالى .

وبعد الحرب العالمية الأولى مع انتقالنا إلى الثقافة الحضرية كان الرأسمالى العاتى ولا يزال أكثر الشخصيات الدرامية الزاخرة بالأبعاد المتعددة فى دنيا العمل الأسطورية ، لكنه لم يعد بعد الشخصية (الوحيدة) التى تمثل هذا العالم ، وكانت رواية « بابيت » بمثابة اكتشاف لهذا الفارق . وإذا كان جورج ف . بابيت واقعاً تحت وطأة ذلك الحب الجارف الغامض للاستقلال القديم للحدود ، فإن عدم كفايته فى القيام بهذا الدور قد وضح بما فيه الكفاية من خلال رحلاته التى كان يقوم بها إلى مين فى إجازاته المثيرة للسخرية والاستهزاء ! كانت شخصيته تجسيداً للعالم المندثر لرجل الأعمال الصغير ، وبصفة خاصة رجل الطبقة الوسطى الصغير . وإن لم تكن أخلاقياته أفضل فإن عوراته لم يكن المقصود بها الاستعراض المدهش على أية حال : فلم يتعد الأمر سوى الغش اليسير فى صفقة ما ، أوكذبة صغيرة على زوجته ، أو اقتناص مضاجعة جنسية عابرة يدعى بعدها أنها لم تحدث ! فلم يكن على الإطلاق شبيها للأتوقراطى الذى يؤمن بالفردية المطلقة ، بل كان دائماً ذلك المنتمى المذعن لشروط الجماعة . لم يكوِّن نفسه بنفسه ؛ فقدكان نجاحه يعتمد على العلاقات العامة ، إنه لا يحب أن يتحكم فى الآخرين ، بل ينضم إليهم إيثاراً للسلامة ، إنه يؤيد ويساند ويعضد زملاءه ، كما يرفع عقيرته بالغناء ، ويصلى وسط الحشد ، ويرفض كل أنواع الانشقاق ، ويهاجم أى اختلاف فى الرأى ، كل هذا من أجل ركوب موجة الحشد . ومن خلال السيادة المطلقة للعلاقات العامة فإنه يمحو العلاقات الإنسانية ، ومن ثم فإنه يمحو فى النهاية – دون أن يدرى على الإطلاق – كل ما تبقى من الملامح البائسة لإنسانيته الخاصة به !

كل هذا أرجعته رواية سنكلير لويس إلى ثقافة أصبحت مدركة لعجزها عن أن تتسامح مع العمليات التى أدت إلى صنعها . وقد قامت روايته بهذه المهمة بأسلوب مختلف : ذلك أن الروايات التى كتبت قبلها بصفة عامة كانت بمثابة رفض ميلو درامى وقور أو فخيم للشخصيات المتوحشة التى تجسد عنصر الشر العدوانى . أما « بابيت » فكانت رواية ساخرة بخشونة من ذلك الحشد من البلهاء والمهرجين الذين يجسدون العبث بالإضافة إلى عدوانيتهم وتفاهتهم ، لكن على الرغم من كل هذا فقد كان بابيت نفسه شخصية مثيرة للشجن : إذن كيف كان من المحتمل أن تفشل هذه الرواية ؟ إنها لم تفشل ، بل كانت واحدة من أعظم النجاحات العالمية فى تاريخ النشر كله .

وكانت الاستجابة الأوربية لها متعة صافية رائعة : هكذا كان دائماً الأسلوب الذى

عرفت به أوربا أمريكا ؛ فهى فى نظرها بلد خشن ، مادى ، راض عن نفسه ، شوفينى ، والآن نجد أمريكيًّا يقدم اعترافه بهذا إلى العالم . وفى الولايات المتحدة كانت الاستجابة لسبب غير مفهوم أقل حدة . ومن هؤلاء – سواء الذين لم يشعروا بأى انفعال أو الذين لم يسيطر الاستفزاز عليهم – لم تصدر سوى شكوى يسيرة من أوجه النقص فى « بابيت » كرواية : فعلى سبيل المثال لم يلحظ أحد البناء المخلخل أو تكرار الفكرة نفسها فى السلسلة الطويلة من العروض الاجتماعية الصاخبة . وقد أدركت إيديث وارتون فى خطاب التهنئة الذى أرسلته إلى لويس أنه يبدو أنه يعتمد على قدر مبالغ فيه من العامية ، وعلى محاكاة لا نهائية تقريباً لثرثرة أهالى الغرب الأوسط ، لكن لم يهتم أحد من الآخرين بهذا ! هل اشتكى أحد على سبيل المثال من أن استخدام لويس للخطب العامة على جميع المستويات والأشكال ، وغرامه بالمحاكاة – قد أوشك أن يخرج به عن حدود احتياجات فنه الروائى ؟ وربما تجدر بنا الإشارة هنا إلى اعتبار هذا جزءاً لا يتجزأ من الأسلوب الساخر ! فإلقاء الخطب العصماء من الخصائص القديمة للشخصية الأمريكية ، وكان يعتمد أساساً على البلاغة العاصفة الهوجاء التى لا تمت إلى العقل بصلة ، تماماً مثل الخطب التى مازالت تلقى فى المؤتمرات التى يعقدها كل من حزبينا السياسيين الرئيسين ، والتى تثير فى نفوسنا الألم عندما تذكرنا بهذه الأساليب الفجة . ويضيف استخدام لويس للخطابة الطنانة نغمة متضخمة إلى الهدير الصاخب للجمهور الذى يصخب ويجعجع بطول الرواية ! وإذا كان لويس يسمح لبابيت بأن يعجب بشخصية تشان موت فذلك لأنه « يستطيع أن يلقى بليغ الكلام حتى إذا لم يكن لديه ما يقوله » ، وهو يلقى بملاحظاته أيضاً عن القلق الفارغ والصاخب للحياة الأمريكية .

لم يكن أسلوب التأليف بصفة عامة ولا حتى تعرية لويس الساخرة للثقافة الأمريكية التجارية فى ذاتها من العوامل التى أثارت اضطراب هؤلاء القراء الذين كانوا نهباً للحيرة ، بل كان السبب فى هذا الاضطراب فشلهم فى أن يجدوا شيئاً آخر فى الرواية غير تلك الزوائد المتضخمة . فقد رأوا مع جورج سانتايانا الذى انفعل بالرواية « أنها خالية من أى إيحاء باتجاه محدد يمكن أن يأتى الخلاص عن طريقه . »

وكانت الشكوى من لويس فى الواقع هى شكوى لويس نفسها من بابيت : « إنه لم يكن يمتلك القيمة أو المثل الأعلى الذى يمكنه من التحدث على أساس راسخ . » فإذا لم يكن بابيت يحسه الهزيل بوجود قيم الامتياز والسعادة والعاطفة والحكمة فى مكان ما يملك أية فكرة عن

الكيفية التي يخرجها بها إلى حيز التنفيذ – فهل فعل لويس هذا ؟

لقد أصبح من الشائع القول بأن لويس نفسه كان من ملامح جورج ف . بابيت عندما تطلع إلى قيم أعلى من قدرة بابيت . وكانت التهمة حقيقية من عدة وجوه ، لكن لويس كان مختلفاً عن بابيت بأسلوب لا يمكن أن يرقى إليه الأخير : لقد « رصده » ، وطالما أن أحداً لم يرصد بابيت من قبل فقد « خلقه » ، واستمر بابيت فى أدبنا كما استمر فى حياتنا حيث مكننا كلنا من رؤيته لأول مرة ولزمن مستمر بعد ذلك .

وهو مستمر بنوع خاص من الصلابة والحيوية ؛ وهو موجود بأسلوب لا يتطرق إليه الإجهاد . وهذا الإنجاز يصدر بوضوح عن المنهج الفنى الذى اتبعه لويس .

إن ضخامة الرصد الاجتماعى التى لاحظناها – الرصد الذى تتبعه لويس بكل التزام المذهب الطبيعى – لم تكن فى نهاية الأمر أداء ينتمى إلى المدرسة الطبيعية بأية حال ! إنها تشترك إلى حد ما والمجال الذى نسميه الآن بالفن الشعبى (البوب آرت) . فلتأخذْ على سبيل المثال أية لمحة دنيوية محضة من حياتنا اليومية ، ثم استمرَّ فى ملاحظتها بكل تفاصيلها الدقيقة بل الميكروسكوبية ، ثم كبرها ، وكرر هذه العملية مرات ومرات بهذا الشكل الرتيب – ففى النهاية لن تجد شيئاً طبيعيًّا ، بل سيخرج منها شىء مغرق فى الغرابة ، بل الوحشية ، شىء سيكون فى النهاية ذا وجود ملموس وأكثر رسوخاً من الأسلوب العبثى الذى نشأ منه أصلاً !

كانت هذه الخاصية فى ذهن كونستانس رورك عام ١٩٣١ عندما استثنت لويس من بين معاصريه : « ينهض هذا الاستثناء الوحيد على أساس أن هؤلاء الروائيين الذين ظهروا لم يتمكنوا من صبغ لمحة واحدة من الحياة المعاصرة بصبغتهم ، ولم يتركوا لون خيالهم عليها إلى الأبد بعد ذلك . وبالطبع كان سنكلير لويس هو الاستثناء . . . » ولعل لقب « الروائى » بمفهومه العادى لم يكن اللقب الصحيح الذى يمكن أن يطلق عليه ، ولذلك أطلقت عليه كونستانس رورك لقباً أكثر شمولاً : « صانع الأساطير » وهو اللقب الذى مازلنا نربط اسمه به .

معالم الثقافة الأمريكية



صامويل هاينز

انتقل الأستاذ صامويل هاينز للتدريس بجامعة نورث ويسترن فى عام ١٩٦٨ بعد ما يقرب من عشرين عاما انضم فيها إلى هيئة تدريس كلية سوارثمور . حصل على درجته للدكتوراه عام ١٩٥٦ من جامعة كولومبيا .

وفى عام ١٩٥٩ كان يعمل محاضراً فى كلية بيركبيك التابعة لجامعة لندن .

وفى عام ١٩٦٥ عمل محاضراً فى مركز الدراسات الإنجليزية والأمريكية الشمالية فى مدينة بو بفرنسا .

وفى العام الجامعى ١٩٥٣ - ١٩٥٤ حصل الأستاذ هاينز على زمالة فولبرايت للتدريس فى المملكة المتحدة ؛ وعلى زمالة جوجنهايم فى ١٩٥٩ - ١٩٦٠ ؛ وعلى زمالة بولنجن فى ١٩٦٤ - ١٩٦٥ ، وفى عام ١٩٦٩ أصبح زميلاً فى المجلس الأمريكى لجمعيات المتعلمين .

وقد كتب الأستاذ هاينز خمسة كتب كلها فى مجال الأدبين الإنجليزى والأمريكى .

وهو ينشر مقالاته بكثرة فى المجلات الأدبية الأمريكية والبريطانية ، منها « النيويورك تايمز » ، و « بوك ريفيو » ، و « سيوانى ريفيو » ، و « كينيون ريفيو » ، و « ييل ريفيو » ، و « الملحق الأدبى للتايمز اللندنية » .

(٢٩) جيمس آجى : دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال

بقلم : صامويل هاينز

« إننى أهتم فقط بشيئين قد يبدوان أحياناً شيئاً واحداً أو على الأقل مثل النجوم هدبة . وأحياناً أخرى يشبهان فجوة غائرة يمكن أن تدمر تماماً كل من يقع فيها :

يتمثل الشيء الأول فى الاقتراب من الحقيقة ، بل الحقيقة الكلية بقدر ما تستطيع النفس البشرية ، وهى الحقيقة التى يمكن أن تعنى أنواعاً عدة من الحقيقة ، لكنها بصفة عامة تعنى الحياة الروحية ، والتكامل الأخلاقى ، والنمو المطرد .

ويتمثل الشيء الآخر فى وضع عملية الاقتراب من الحقيقة تحت أوضح وأنقى الأضواء الممكنة » .[١]

فى مكتبة كلية صغيرة قمت بالتدريس فيها ذات مرة ، وجدت كتاب جيمس آجى « دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال » قد وضع على رف الكتب التى تدور حول تاريخ ألاباما ، وهذا يشبه إلى حد ما عملية تصنيف « موبى ديك » تحت بند الكتب التى تدور حول الحيتان . لكن المرء يستطيع إدراك سر حيرة أمين المكتبة ؛ لأن كتاب آجى لا يمكن تصنيفه تحت أى بند على الإطلاق . إنه ليس برواية أو شعر على الرغم من أنه زاخر بالأسلوب الشعرى الحساس . إنه واقعى ووصفى ، لكنه ليس تسجيليًّا . لا يحتوى على شخصيات أو مواقف خيالية ، لكنه عمل ينهض على الخيال أساساً . وعلى الرغم من أنه أطول من معظم الروايات فإنه يبدو وكأنه لم ينته بعد ! وقد قال آجى إنه لم يكن سوى « الافتتاحية التى تحوى ألحانا غير متناغمة » لعمل ضخم بعنوان « ثلاث أسر مستأجرة » .

أما عن الشكل الذى كان من الممكن أن يكون عليه مثل هذا العمل الكامل فنحن لا نستطيع أن نقول شيئاً لأن آجى لم يكتبه قط ، وكل ما نستطيع أن نقوله هو أن الجزء الموجود بالفعل لا

ينتمى إلى أى جنس أدبى ، فهو لا يشبه أى شىء إلا ذاته ، ويتحدى أى تعريف له ، هذا إلا إذا قبلنا تحديد أو تعريف الكاتب نفسه عندما كتب يقول عنه : «إنه مجهود فى مجال الواقع الإنسانى »[٢]

حقاً لقد أصبح الكتاب مجهوداً فى مجال الواقع الإنسانى ، لكنه بدأ كشىء ما أقل أصالة وطموحاً : فنى عام ١٩٣٦ كُلف آجى من قِبل مجلة رجال الأعمال « فورتشن » التى كان ضمن هيئة تحريرها - أن يكتب مقالاً من المفروض أن يكون كما وصفه : « قصة تدور حول عائلة فلاح من الفلاحين الذين يدفعون إيجار الأرض من محصولاتهم ، قصةً تصف حياته « اليومية » كما تصف حياته « السنوية » وهى أيضا دراسة لاقتصاديات المزارع فى الجنوب . . . . كما أنها دراسة للمجهودات الكثيرة التى تساعد على إنقاذ الموقف على سبيل المثال مجهودات الحكومة والولاية ، ونظريات الليبراليين الجنوبيين وتطلعاتهم ، والقصة الكاملة لاتحادى الجنوب »[٣] .

فى ذلك الصيف شد آجى الرحال إلى ألاباما مع صديقه المصور الفوتوغرافى ووكر إيفانز لجمع المادة اللازمة للمقالة .

وإذا كان الكتاب قد بدأ بهذا الأسلوب فتلك حقيقة مهمة ؛ لأن الهدف الأصلى ترك أثره على النغمة النهائية للكتاب . لقد أدرك آجى منذ البداية أن المهمة كانت مستحيلة لشخص مثله . من هذه الأسباب أن الجانب الاقتصادى فى الموضوع كان خارج نطاق معلوماته ، فقد كان شاعراً وليس من رجال الإحصاء . لكن الأكثر أهمية من ذلك أن المهمة بدت بالنسبة له عملية لا أخلاقية ، فقد رأى فى نفسه جاسوساً أرسله تنظيم لا يبالى إلا بجمع الأرباح لكى يغزو حياة أناس أبرياء ضعاف من أجل المزيد من الأرباح . وبالرغم من شعوره أنه لن يستطيع تأدية مهمته سواء من الناحية الفنية أو الأخلاقية - فإنه أخذها على عاتقه.ولهذا السبب كان إحساسه بالذنب والخيانة ملموساً فى الكتاب الذى ألفه فى النهاية .

وكانت الحدة التى ميزت أحاسيس آجى تجاه مهمته - هذه الحدة ربما نفهمها بطريقة أفضل إذا استرجعنا بعض الحقائق الخاصة بالمناسبة والمؤلف :

كانت الولايات المتحدة فى عام ١٩٣٦ غارقة حتى أذنيها فى الانهيار الاقتصادى العظيم ، وكان الفلاحون من الذين أصيبوا به بدرجة سيئة ، أما فلاحو الجنوب فكانت حالتهم أسوأ من الجميع . وكان آجى - من أهالى الجنوب بحكم المولد ، وبحكم العقيدة السياسية - عضواً غير

ملتزم إلى حد ما فى اليسار السياسى (وكان يطلق أحيانا على نفسه لقب شيوعى أو فوضوى ، لكنه لم يكن عضواً رسمياً فى أى من الجماعتين) . وكان أيضاً مسيحياً من الناحية العاطفية وإن لم يكن دائماً هكذا من الناحية الفكرية العقلية . وكانت أحاسيسه تجاه أحوال فقراء الجنوب قد نبعت من كل هذه المصادر : كانت إقليمية فى جزء منها ، وسياسية فى جزء ، لكنها ربما كانت دينية فى معظمها . لقد نظر إلى مضمون دراسته نظرة قومه إليه نفسها ، لذلك لم يستطع أن يحيلهم إلى مجرد موضوع فى نسخة من مجلة تجارية ، بل اختار بدلاً من ذلك أن يعاملهم بكل التبجيل والرقة المتناهية ، وأن يحيل مهمته التى التزم بها إلى « استفتاء مستقل عن الصعوبات المحددة العادية التى يجتازها العنصر الخير فى البشرية »

ولم يكن من المدهش أن ترفض مجلة « فورتشن » نتيجة هذا الاستفتاء أو هذا التحقيق ، لكن ناشراً تجارياً قام بتمويل آجى لكى يستمر فى الكتابة ثم رفض إنتاجه هو الآخر ، وأخيراً بعد مرور خمس سنوات بعد تلك الزيارة إلى ألاباما تم نشر الكتاب ، لكن الحرب كانت قد بدأت عندئذ ، وتلاشت معاناة بعض الأسر المستأجرة للأرض فى مواجهة معاناة الأمم . وبذلك ظهر الكتاب فى وقت متأخر لم يسمح له بالنجاح ، ولم يوزع منه أكثر من خمسمائة نسخة فى عامه الأول ، وحتى عقد سابق كان فى استطاعة المرء أن يشترى نسخاً من الطبعة الأولى فى نيويورك وذلك فى مقابل دولار !

وعندما نحدد الزمان والمكان والمناسبة التى واكبت « دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال » — فإننا نرى فى الحال عدم دقة مثل هذه الأوصاف : فالكتاب له مكان محدد فى مجرى الزمان ، إنه إنتاج الثلاثينيات ؛ لكنه لا يرتبط بموضوع مؤقت ، أو على الأقل لم يكن أكثر العناصر قيمة فيه بالقيمة التى تصورها الناس.فقد اختار آجى أن يكتب عن ثلاث أسر من المستأجرين البيض الذين يعيشون فى ريف ألاباما ، لكنهم لم يكتب عنهم كنماذج نمطية لمشكلة اجتماعية واقتصادية ، بل كبشر ، «كجزء أو شريحة من وجود إنسانى غير خيالى » وبصرف النظر عن أى اعتبار فإن الكتاب يدور أساساً حول عملية المعرفة والإدراك ، حول الكيفية التى يدرك بها إنسان وجود إنسان آخر ويتعرف عليه ، والعقبات التى تعوق سبيل مثل هذا الإدراك — هذه العقبات — عوائق أخلاقية ونفسية ، وفى مجال التعبير تبدو عوائق جمالية ، وقد كتب آجى عنها كلها . وهذا المجهود الذى يبذل لإدراك الواقع الإنسانى هو الذى يمنح الكتاب صيغته الغريبة العجيبة ، إنها صيغة تتخذ شكل سلسلة من وجهات نظر جديدة تجاه مشكلة محورية لا حل

لها ، بالإضافة إلى نغمتها المثيرة للشجن والألم والزاخرة بالعذوبة والحب .

دعنى أحاول أن أصف بعضاً من وجهات النظر هذه . هناك قبل أى شيء آخر الصور التى التقطها ووكر إيفانز – إحدى وثلاثون منها فى الطبعة الأولى وضعت بعضها وراء بعض فى بداية الكتاب . لقد وضعها آجى فى هذا المكان ، لأنه أراد جذب الانتباه إليها ، ليس كمجرد وسائل إيضاحية للنص ، بل «كالجزء الأول» من كتابه . إنه وحدة مساوية فى الأهمية لخمسمائة الصفحة من النثر الذى يشكل «الجزء الثانى» كتب يقول : «هناك سبب يجعل اهتمامى بالكاميرا عميقاً إلى هذا الحد ، وهو أنه حيثما ذهبت . . . بشرط أن يتم التحكم فيها بمهارة ودراية بحرفيتها كعين باردة كالثلج محدودة أحياناً ، لكنها أكثر قدرة مثل تسجيل الحاكى أو مثل الأجهزة العلمية . وعلى النقيض من أية طاقة أخرى من طاقات الفن – فإنها لا تستطيع أن تسجل أى شيء آخر سوى الحقيقة المطلقة المجردة»[٤] . لم تكن صور إيفانز باردة كالثلج ، لكنها كانت متقنة للغاية فى دقتها وفى اختيار الزاوية بالنسبة للناس والأماكن التى كتب عنها آجى. إنها تظهر بدون حرفية فنية حبيبات الألواح الخشبية التى لم تعرف الطلاء والتى تتشكل منها المنازل ، والخطوط الغائرة فى الوجوه المتغضنة ، والفقر العارى الذى يغطى الحياة . تبلور هذه الصور المبدأ الأول الذى يؤكده الكاتب وهو أن المعرفة تعتمد على الرؤية ، رؤية الأشياء والبشر كما يوجدون بالفعل .

ويجسد النص النثرى لآجى ثلاث وجهات نظر ، كل منها بأسلوبها الخاص تشكل معادلاً للصور .

أولاً : وجهة النظر الوصفية : أى محاولة آجى لكى ينفذ بالكلمات دقة وشمول التسجيل بالكاميرا .

ثانياً : وجهة النظر الشخصية : أى المعادل للحساسية الإنسانية التى تختار مثل هذه الوقفات والوجوه والمناظر بحيث تجعلها تبدو ذات دلالة وحقيقية بمعنى الكلمة .

ثالثاً : وجهة النظر الجمالية : أى تأملات الفنان فيما يتصل بمشكلات الواقع والحقيقة والفن التى يفرضها الموقف .

يحدد الكتاب وجهات النظر هذه ، كل واحدة منها بأسلوبها المميز ، وفى قالب لغوى يعتمد على الترديد والتكرار بحيث تعلق كل منها على الأخرى ، وتبدو كل واحدة بمفردها ناقصة بالنسبة للحقيقة الكلية للموضوع . ولا يوجد شيء يمكن أن نصفه كحركة أو تطور

داخل هذا البناء ، إن التأثير العام يتمثل فى الانطلاق إلى أعلى ، ثم الفشل فى المحاولة وإعادة الكرة مرة أخرى للتعبير عن كلية هذا الواقع الإنسانى فى كلمات .

وقد تجمعت المادة الوصفية فى قسم واحد أطلق عليه ببساطة :

« بعض الاكتشافات والتعليقات » وقسم إلى « المال » و « المأوى » و « الملبس » و « التعليم » و « العمل » وكل جزء مجهود لوصف الموضوع - بأسلوب موضوعى وبلا إصدار أى حكم - فى مساسه بحياة الأسر الثلاث المستأجرة .

وقد أدى آجى هذه المهمة باحتوائه كل شىء وقعت عليه عيناه ، وبمعالجة كل موضوع - مهما كان تافهاً - بالدقة التى لاتنى هى نفسها فمثلا يحتوى وصفه لبيت المستأجر على هذه القائمة الدقيقة للأشياء التى فى قاع درج صوان الملابس :

« هناك جزآن لزرار مكسور .

مشبك أسود صغير مرتبط بعروته .

مشبك أسود صغير آخر .

وفى أركان الخشب الداخلى الشاحب هناك غبار ناعم رمادى مع تراب ذى حبيبات حادة ولون بنى لا يمكن تحديده أو التعرف عليه .

وفى فجوة فى قاع الدرج كانت هناك إبرة صغيرة لامعة متجهة إلى الشمال ! »[٥]

والقسم الرئيس للكتاب وهو فى حوالى مائتى صفحة - مخصص لمثل هذا النوع من الكتابة المفصلة . ولعله أحد ملامح الحدة فى التجربة تكمن فى إمكان تسجيل كل ما يمت بصلة إلى حياة المستأجرين : كل قطعة من الورق ، كل لعبة أطفال مكسورة أو قطعة ملابس مهجورة ، بمعنى أن حياتهم كانت فارغة وعارية بحيث يمكن احتواؤها فى حدود صفحات قليلة فى كتاب .

لكن من الخصائص المتناقضة للكتاب أنه على الرغم من أنه زاخر بالتفاصيل الدقيقة والخاصة فإن هذه التفاصيل فى ذاتها ليست هامة ؛ إنما المهم هو وجهة النظر التى توحى بها هذه التفاصيل وتجسدها : دقق فى هذه الفقرة المقتطفة من وصف آجى لواحد من المنازل :

« كان منزل آل جادجرز من المنازل الحديثة التى لا يزيد عمرها عن ثمانية أعوام ، لكن رائحته كانت تبدو أكثر جفافاً ونظافة ، فهذا من الخصائص الواضحة لأخشابه التى تختلف هى ومنزل المستأجر الأبيض العادى . بل له من العبق المميز مالم أجده فى مثل هذه المنازل ،

وبصرف النظر عن هذه المميزات الأصيلة الحادة والطفيفة فى الوقت نفسه فإن له رائحة ، بل روائح من النوع الكلاسيكى الذى عرفت به بيوت الفقراء البيض فى الريف الجنوبى . مثل هذا البيت يمكن التعرف عليه فى أى مكان فى العالم بلا إعمال للبصر أو للأنف لتمييزه بصرف النظر عن الروائح الأخرى . إنه مزيج مكثف من عدة روائح تجسدت فى رائحة واحدة رقيقة وخفيفة مع موجات الهواء . إنها أكثر أصالة من أن تخضع للتحليل ، ومع ذلك فهى ملحوظة بشكل حاد ودائم . وتلك هى مركباتها : عبق شجرة الصنوبر ذات الأوراق العريضة الرقيقة التى جففتها الشمس وانطوت على نفسها فى الهواء المظلم ؛ وعبق دخان الخشب ؛ إذ إن الوقود يتكون أساساً من الصنوبر بالإضافة إلى أخشاب الزان والبلوط والأرز ، مع مزيج من رائحة الطبخ . ولعل من أقوى هذه الروائح رائحة لحم الخنزير المجفف المملح أو لحم الخنزير المسلوق ، ثم رائحة القمح المطبوخ . هناك أيضا روائح الأبخرة المتصاعدة فى كل المراحل نتيجة لتقطير لحم الخنزير ، والقمح ، ودخان الخشب ، والصنوبر ، والنشادر ؛ كذلك نشتم رائحة النعاس والتمدد على السرير مع التنفس بصوت عال وخاصة أن التهوية تكاد تكون معدومة ، ثم روائح كل القذارة التى يمكن أن تتجمع بمرور الزمن فى لحاف أو مرتبة ، وروائح التعفن المنبعثة من الملابس المعلقة أو المخزونة والتى لم تغسل ! »(٦)

هذا التجسيد الحى للروائح المتصلة بالمنزل يوحى أيضاً بنوعية الحياة المعاشة هناك : المواد الهزيلة التى أقيم منها البناء نفسه ، والطعام البائس والرتيب ، والرائحة المنبعثة من عرق الكدح أو النوم . ويصف الحياة أيضاً بدون إثارة للاشمئزاز أو الغضب اللذين تحولا إلى أحاسيس أسمى من ذلك ولكن بدقة بالغة رزينة .

كان احترام آجى للواقع الراهن لامزيد عليه ، لكنه لم يؤد به إلى الواقعية الأدبية أو إلى مجرد التسجيل . فقد كتب يقول : إن « الوصف كلمة مشكوك فى أمرها » وكما قال – فإن موضوعه كان « المآزق العادية المؤكدة التى يقع فيها الجانب الخير فى النفس البشرية » ؛ مما يجعلنى أفترض أن من الممكن دمغه بصفة الواقعى المسيحى . لقد جاهد لكى يحقق فى كتاباته الجانب الخير فى داخل كل فرد ، وذلك بمعاملة كل شخص على ما هو عليه بالفعل . فلا يوجد أى إنسان فى الكتاب محاطٍ بهالات الأساطير ، ولا حتى المؤلف نفسه ، ولم يتحول أى أحد إلى مجرد ممثل لقضية عامة فلقد ترك آجى أشخاصه بمفردهم بصفتهم أرواحا مستقلة منفصلة وفريدة فى نوعها .

ويستطيع المرء أن يدرك النتائج التى ترتبت على أحاسيس آجى تجاه مفهومه للفردية فى وصفه للملابس التى يرتديها الناس الذين تعرف عليهم ؛ فهو حريص على إبراز أن الأحذية غير الأنيقة تفصل عامة لراحة القدم ، بل إن هذا التفصيل ينفذ بطرق فردية متنوعة ، وربما يتم تنفيذه من خلال نماذج جميلة ، وأن أساليب الملابس المصنعة منزلياً تختلف وتعبر عن شخصيات صانعيها . هنا نقدم وصفاً لقبعات عائلة ريكيتس :

«إن كل ما ترمز إليه الملابس فى هذه البلاد شيء معقد وفوضوى ؛ وهذا يبرز بصفة خاصة فى مسألة القبعات : فالتنوع فى الذوق الشخصى واسع للغاية ، ومن السهل أن يبدو مجرد صدفة عرضية تماماً وإهمال تام ، لكننى متيقن أن الأمر ليس كذلك : فتحت أى ظروف فإن أدنى حد من المتطلبات الاجتماعية والشخصية على وجه الإطلاق يتمثل فى قبعة الإنسان التى يرتديها بين أبناء طبقته وبلده وخاصة إذا كانت جاهزة الصنع ومشتراة من أحد المحال العامة . هكذا كان السبب وراء عزم ريكيتس على العمل والظهور فى المجتمع بقبعة مصنعة منزلياً ، فإنه بهذا يعبر عن ارتفاعه فوق هذه المتطلبات وماترمز إليه ، سواء تجاه نفسه أو تجاه العالم الذى يعيش فيه . فمن الممكن شراء قبعة مقابل خمسة عشر سنتاً ، لكنه هو وعائلته يلبسون قبعات لها الشكل نفسه بحيث يتبادلونها بينهم من وقت لآخر ! فهى مصنوعة من قش القمح على شكل شرائط طويلة مجدولة من حوافيها ابتداء من المركز إلى حوافى القبعة المتعرجة . وتستطيع مرجريت أو بارالى صنع واحدة منها فى اليوم الواحد. لها شكل الأقماع الضحلة جداً ، قطرها حوالى ثمانى بوصات ، وقمتها خفيفة بما فيه الكفاية بحيث لا تقبع بسهولة على الرأس . ولا يتمثل الأمر فقط فى سهولة التعرف على أنها مصنعة منزلياً ، أو أنها تنفصل من كل ما يتصل بصميم الطبقة الريفية ، بل توحى أيضاً بروح الشرق أو بما يسمى بالروح «الوحشية البربرية ! » فقش القمح له لمعان الحرير المعدنى الذى لم أر مثيلاً له من قبل فى أى نوع آخر من القش ؛ وفى هذا فإن النسب الدقيقة التى لم تتحقق تماماً ، والقمع والضفيرة الخارجية – كل هذا جعل كل قبعة على حدة شيئاً جميلاً وغير عادى . لكن هذا ليس له ثمة علاقة بدلالاتها الاجتماعية ، شأنها فى ذلك تقريباً شأن كل النتائج المترتبة على الإخلاص والذكاء والبراعة الكاملة »[٧]

هذه الفقرة بكل استيعابها الدقيق للدلالة الاجتماعية ، ولصناعة وجمال هذه القبعات ؛ واهتمامها بالناس الذين يرتدونها والسبب الكامن وراء سلوكهم هذا – كل هذا يشكل الخاصية

التى تتميز بها نظرة آجى تجاه موضوعه .

يتمثل إيمانه هنا – كما فى أى مكان آخر فى كتابه – فى أنه شىء مذل للإنسان أن يعامل كما لو كان مجرد حالة أو عينة تمثل حالات مشابهة ، وهذا ما يجعل كتابه أكثر من كونه مجرد تسجيل أو مجرد دعاية.

لقد شارك آجى الكثير من معاصريه فى الاهتمام العميق ببؤس الفقراء ، لكنه عرف أن مثل هذا الاهتمام ليست له حدود سياسية أو تاريخية ، وقام بتذكير قرائه بهذه الحقيقة ، وذلك بأن وضع على رأس نصه قولين مأثورين مختلفين تماماً لكنهما متصلان فيما بينهما .

الأول من «المانيفستو الشيوعى » : «ياعمال العالم ! اتحدوا وقاتلوا » فليس لديكم شىء تخسرونه سوى قيودكم ، ودنيا بأسرها تربحونها »

والقول الآخر من «الملك لير» :

«يأيها البؤساء الفقراء العراة ، حيثما تكونوا !

ما الذى يوقف الهجوم الكاسح لهذه العاصفة التى لا رحمة فيها ؟

كيف لرءوسكم الهائمة بلا منزل ، وضلوعكم التى لم تعرف الطعام ،

وأسمالكم ذات الفتحات والنوافذ – أن تحميكم

من فصول مثل هذه ؟ ياه ! لم يدر بخلدى

أن ألتفت إلى مثل هذه الأشياء ! فقد كنت فى قمة قوتى ومجدى .

فلتعرض نفسك لهذه التجربة لكى تحس بمشاعر البؤساء

فإنك ربما غيرت من أحوالهم

وجعلت السماء تبدو أكثر عدلاً ! »

قال آجى عن هذين المقتطفين : إنهما كانا اللحنين اللذين تصدرا السوناتا : السياسة والشعر ، العمل والعاطفة ، ثم امتزجا معاً فى شكل موسيقى معقد ، لكن انطباع المرء النهائى تجاه الكتاب أنه أقرب فى نغمته إلى لير منه إلى ماركس . إن العاطفة تعنى «المشاركة الوجدانية » وكتاب آجى عمل من أعمال المشاركة الوجدانية مع كل البشر ، إنه جهود حريصة لرجل حساس يحاول ولوج كيان الآخرين من البشر.

هذه المشاركة الوجدانية هى التى أدت إلى وجهة النظر الثانية لآجى : المنهج الشخصى الذى يعد تكملة ضرورية للمادة الوصفية . كان لدى آجى الخاصية التى يتميز بها نفسها

المتدينون ، وهى الحاجة إلى بلوغ مرحلة اليقين . وغالبا فإن هذا من المحتمل أن يشكل نقيض الإرادة للإصلاح ، فهو يضع الباحث عن اليقين على مستوى الموضوع نفسه من الناحية الوجدانية المشتركة ، فى حين أن الإصلاح يشترط وجود درجة من التسامى والعلو ، ووجهة نظر محددة أيضاً .

وكانت شهادة آجى سرداً مثيراً للحزن والشجن لحبه للناس الذين قابلهم ولانفصاله عنهم فى الوقت نفسه ، ولاهتمامه بهم ، لكنه مدرك أيضاً المسافة التى تفصل بينهم والتى لا يمكن حتى للحب نفسه أن يختصرها !

فى مطلع الكتاب نرى مالكاً أبيض يستدعى ثلاثة زنوج لكى يقوموا بالغناء أمام آجى وووكر ، يكتب آجى عن هذه التجربة فيقول :

« فى أثناء كل هذا الغناء أحسست بالضيق يجتاح كيانى عندما أدركت أنهم شعروا بأن وجودهم هنا كان بناء على طلبنا ، أنا وووكر ، وأننى غير قادر على التفاهم معهم بأسلوب آخر ، والآن عندما وقعت ضحية لتعذيب النفس لعبت دورى أنا الآخر ، منحت قائدهم خمسين سنتاً ، وحاولت فى الوقت نفسه أن أتفاهم أنا وهم بأسلوب أكثر التصاقاً وألفة من خلال عينى ، وقلت : إننى آسف لأنى حجزتهم هذاالوقت ، وآمل ألا أكون قد أخرتهم ؛ فشكرنى بالنيابة عنهم فى صوت ميت دون أن يرفع بصره إلى عينى ، ثم ذهبوا بعيداً واضعين قبعاتهم البيضاء على رءوسهم وسائرين تحت ضوء الشمس »[٨]

وهناك أوصاف رقيقة مشابهة للقاءات مع أفراد أسر المستأجرين البيض ، ولسلوكهم المهذب الخجول ، ولعاطفته التى لا يمكن الإفصاح عنها تجاههم .

ووراء هذا النوع من الشهادة – هناك شهادة أخرى من نوع أكثر خصوصية : أقصد تلك الفقرات التى فى الكتاب والتى يعبر فيها آجى عن وعيه الشخصى بالحقائق المحيطة به . فإذاأخذنا من تحديده لأهدافه كلمتين هما بمثابة المفتاح : « الجانب الواقعى » و « العنصر الخير » – فإن هذه الفقرات تبدو وكأنها تأملات فى عناصر الخير التى فى الأشياء . نقدم هنا بداية لتأمل كهذا بعنوان : « على الشرفة : ١ »

« كان المنزل وكل ما فيه قد هبط تدريجاً حتى غرق تماماً بين طيات الصمت المطبق . فى الغرفة المربعة المصنوعة من خشب الصنوبر خلف المنزل رقدت الأجساد : رجل فى الثلاثين من عمره وزوجته وأطفالها على الحشايا الهزيلة المفروشة على الأسرة الحديدية فوق الأرضية

الكئيبة . كانوا نائمين كما نام الكلب أيضاً فى مدخل الصالة . وكان معظم البشر ومعظم الحيوانات والطيور التى تعيش فى مأوى مجال السيطرة البشرية ، وجزء عظيم من كل قبائل الحياة المتفرعة على سطح الأرض وفى الهواء وتحت الماء والتى تعمر نصف المسكونة – كل هؤلاء دخلوا مملكة النعاس !

وكانت البقعة التى نقف عليها من الأرض فى تلك اللحظة العابرة ليست سوى بعض ساعات سقطت خلف سحر الحجر ، ومع ظل الكوكب المستقيم ، وفى طريقها الآن إلى العمق الأخير . والآن عندما تحاصرنا الشمس ونغرق فى طوفان هذه الشحنات الضوئية التى تعلمنا كم هو قليل ما نعرفه عن النجوم وعن الطبيعة الحقيقية لكل ما يحيط بنا – لم يعد هناك أى صوت لاسترخاء أو طقطقة أى جزء من بناء المنزل ، فقد تعلقت عظام الصنوبر بمساميرها كالمسيح المهجور » (٩) .

وكما قال آجى – فإنه إذا كانت هناك أنواع متعددة من الحقيقة ، فإن هذا النوع هو الذى يأتى مع الليل والسماء المفتوحة . إنه يضع المضمون الإنسانى فى ظل بعد كونى هائل ، لكن هذه الفقرة لها أيضا جذورها فى الأدب ، وتستخدم بوعى كامل الوقفات والاستعارات التى تميز الشعر . فى مثل هذه الفقرات يستطيع المرء أن يعى روح آجى الشابة ، وبراءته الغضة ، وتذوقه للمعانى الشاملة والغنائية فى الفن والحياة . هنا نجد أروع ألوان النثر ، وقد أخذ نقاد آجى من هذه الأجزاء أمثلتهم للتدليل على ما أسموه بالأسلوب المتضخم المبالغ فيه . وبالتأكيد فإن الكتاب قد كتبت بعض أجزائه بأسلوب بلاغى عال.وهكذا كانت «موبى ديك» ومعظم كتابات فوكنر ؛ ولهذا السبب أيضا كانت «الملك لير» ، بل إن أمريكا القرن العشرين قد وقعت أسيراً لحيرتها فى الاستخدام العاطفى للغة القوية. فنحن ورثة فردريك هنرى بطل هيمنجواى الذى لم يكن يثق فى كلمات مثل كلمة «الشرف» ؛ وكان يؤمن فقط بأعداد الكتائب العسكرية وأسماء المعارك الحربية . وكان آجى يستخدم هذا الأسلوب الصارم فى بعض الأحيان ، لكنه كان يستخدم أيضاً الأسلوب البلاغى الذى كان هيمنجواى يخافه . هذا الأسلوب يوصف أحياناً بأنه «شعرى» ، لكن يبدو أن الاصطلاح هنا لا يصلح لمثل هذا النوع من الكتابة ؛ إنه ليس نثراً يحاول أن يكون شيئاً آخر : ذلك أنه ببساطة نثر بلغ أقصى حدوده البلاغية . وأحياناً كان آجى يفشل عندما يستخدم هذا الأسلوب ، لكن مثل هذه الفقرات كانت مكتوبة بأسلوب ردىء وليس بأسلوب بلاغى مبالغ فيه . ومثل معظم كتّاب

الأسلوب البلاغى أغرم آجى بالكلمات ، وأحياناً كان هذا الغرام بالكلمات يقف عقبة فى سبيل عشقه للحقيقة ، لكن هذا يحدث لأى كاتب يحاول أن يكون صادقاً مع تجربته ومع أداته اللغوية التى يستخدم أخصب ما فيها من وسائل .

أما وجهتا نظر آجى تجاه مشكلة المعرفة والإدراك – وهما المنهجان الوصفى والشخصى – فهما يكملان ويمد بعضهما بعضاً . لكن يتحتم علينا أن ندرك وجهة النظر الثالثة التى تنتمى إلى نوع مختلف إلى حد ما : ألا وهى وجهة النظر الجمالية : فتقريباً عند منتصف الكتاب تماماً هناك فقرة تغطى حوالى ثلاثين صفحة بعنوان ، «على الشرفة : ٢ » وفيها يتكلم آجى عن الملامح الجمالية فى عمله . هذا الجزء ضرورى لفهم ما يحاول آجى أن يعمله ، يقول :

« فى اعتقادى أن الأعمال التى تستمد مادتها من الخيال . . . تدفع الجنس البشرى إلى الأمام وتشد من أزره ، وتحدث فتحة فى الظلام المحيط به ، وهو ما لا يستطيع أى شىء آخر أن يفعله ، لكن الفن والخيال يملكان القدرة على الأذى ، ومن الممكن أن نعتبر أنه ليس من الصحى ولا من القريب من أبسط الحقائق – وهذا هو الأهم – وضعهما على مثل هذا المستوى المرتفع المتفرد . ويبدو لى أن هناك قيمة جديرة بالاعتبار (بصرف النظر تماماً عن البهجة المرتبطة بالعملية) وهذه القيمة كامنة فى محاولة رؤية وتوصيل شىء ما متفرد بأسلوب ينقله كما هو تقريباً وبقدر الإمكان »[١٠]

ثم يستمر فى مناقشته للقضية فيقول : إن «كل شىء فى الطبيعة ، بل كل شىء عرضى تماماً – له حتمية وكمال لا يستطيع سوى الفن الاقتراب منهما ، بل يشارك فى الواقع لا كفن ولكن كجزء من الطبيعة ذاتها »[١١] وهذا الافتراض بأن الواقع ليس مختلفاً فقط ، بل أسمى من كل الأشكال التى يصنعها الإنسان للواقع – هذا الافتراض هو المبدأ الجمالى الأساس فى الكتاب : فهو يكمن خلف استخدام الصور الفوتوغرافية كما نجد فى « الجزء الأول » ، وأيضا خلف الأوصاف الدقيقة المسهبة لتفاصيل الخلفية التى قد تبدو تافهة مثلما نجد فى وصفه للأثاث والملبس وما شابه ذلك . إنه يضع الفن جانباً ومعه كل الأهداف الجمالية ، فهدف الكاتب هو ببساطة بلورة التجربة فى كلمات وصور ؛ لكى يقترب بقدر الإمكان من نوعية وجود البشر والأشياء ، وهو الوجود الذى يشكل مضمون الكتاب .

هذه فكرة ثورية عن الكيفية التى يجب أن يكون بها أى عمل أدبى ، وبالتأكيد فإنها فى النهاية فكرة غير عملية وقادرة على هزيمة نفسها بنفسها (ربما كما تؤكد عدم قدرة آجى على

إنهاء كتابه) ، لكن المرء يستطيع أن يفهم الدوافع التى أدت به إلى مثل هذا الموقف : فمع وجود المعاناة الإنسانية التى تجمع بين الوقار والتطرف - ربما يشعر المرء أنه لا توجد الكلمات التى يمكن أن تعبر عن نوعية الواقع. وفى وجود مثل هذه التجربة الإنسانية تبدو الكلمات بسهولة كأنها مجرد كلمات ، ويتحول الفن إلى نشاط يستغرق الإنسان فيما لا طائل من ورائه ! وطالما أنه ليس فى مقدور أى إنسان أن يشهد الحياة الواقعية لهؤلاء الناس - فإنه يجب على الكاتب أن يدلى بشهادته من خلال الكلمات بأفضل أسلوب ممكن ، لكنه سيفعل هذا مع إحساسه بعدم الدقة والكفاية بل الخيانة . هكذا يكتب آجى :

«إن من المهم أن تنسى بقدر الإمكان أن هذا كتاب : بمعنى آخر يجب أن تدرك أن ليس له ثمة علاقة بذلك المجال الذى عادة ما يؤجل فيه عدم التصديق. إنه أبسط من ذلك بكثير. فهو ببساطة مجهود لاستخدام الكلمات بطريقة تجعلها قادرة على التعبير بأقصى طاقة أريدها ، وتستطيع أن تعبر عن الشيء الذى حدث ، والذى بالطبع لا طريقة أخرى لمعرفته . وهى إلى حد ما جديرة بمعرفتك ليس لأنك مهتم بى ، بل لأنها ببساطة جزء صغير من التجربة الإنسانية بصفة عامة»[١٢]

لكن على الرغم من أن الكتاب مضاد للفن ، فإنه زاخر بالفن أيضاً : أى أنه مؤلف من خلال أساليب متداخلة ، وينهض على قوالب لها ما يوازيها فى الأعمال الفنية ، وليس فى الواقع : فعلى سبيل المثال هناك الملاحظة التى تقول : إن الأقوال المأثورة المقتطفة نغمات رئيسة مثل تلك التى ينهض عليها شكل السوناتا . فى خطاب إلى صديقه الأب فلاى قال آجى : إنه أراد أن «يكتب سيمفونيات» وإن العنصر الموسيقى فى عمله كان قوياً . فقد كتب «دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال» لكى يقرأ دفعة واحدة ، وكما قال «كالموسيقى عند الإصغاء إليها أو كالفيلم عند مشاهدته» ، وهذان الشكلان المتمثلان فى الموسيقى والفيلم بكل ما يحملان من تنويعات وتوليفات وتكرار - هما أقرب إلى مفهوم آجى لجوهر الشكل الذى أقام عليه كتابه . وربما يتحتم على المرء أن يضيف أن الموسيقى لم تكن لها جاذبية أكثر من ذلك بالنسبة لآجى : فالسوناتا لا تستطيع بطبيعتها أن تكون أمراً ملحاً صارماً ؛ لقد حمته الموسيقى من أن ينجرف صوب الدعاية . ولا يحمل كتاب آجى قضية فكرية ، أو خطاً سردياً ، أو منطقاً واضحاً محدداً . إنه تجسيد ضخم للحظة الراهنة ، للإحساس المعبر عنه بالتوزيع السيمفونى ، لكنه من الناحية الفكرية غير متكامل وغير قادر على الوصول إلى قرار ، فهو يبدأ بفورية الصور

الفوتوغرافية ، وينتهى بجملة تمزج زمن الماضى بالمستقبل . وفى جسم الكتاب تبرز الملاحظات مثل سلسلة من الصور الفوتوغرافية ، أو مثل لقطات الأفلام المتقطعة ، كل لقطة منها لا تزيد عن أقدام قليلة من الحركة المسجلة بحدة مثل عربة تنهب الأرض عبر مدينة صغيرة : عاصفة تهب ؛ والصور مسجلة لكى تقف كل منها منفصلة وواضحة ومعزولة فى الفراغ .

والزمن بعد لا دلالة له فى هذا الكتاب . وهكذا ، فعلى الرغم من أن الشكل الموسيقى معادل يوحى بالتوازى والتشابه مع أسلوب ترتيبه ، فإن فكرة الشكل القائم على الفراغ المكانى ربما تكون أكثر أهمية فالكتاب يشبه فن القص واللصق : فهو عبارة عن ترتيب لمواد كثيرة متناقضة فيما بينها ؛ لكى يصنع منها كُلاً متكاملاً . وبالإضافة إلى صور إيفانز الفوتوغرافية – فإنه يحتوى على أشعار من تأليف آجى ، وصفحة من كتاب الجغرافيا لطلبة السنة الثالثة ، ورد آجى على الاستفتاء الذى قامت به مجلة « بارتيزان ريفيو » حول « بعض القضايا التى تواجه الكتاب الأمريكيين اليوم » ، والمزمور الثالث والأربعين ، ومقالة عن مرجريت بورك – وايت من « النيويورك بوست » ، وعظات المسيح عن الطهر والبركة ، ومقتطف من قصيدة بليك « أمثال الجحيم » .

ولقد أحس آجى بالندم لأنه لم يستطع أن يقدم « نماذج من الملبس ، وقطعاً من القطن ، وكتلاً من التربة ، وتسجيلات للحديث ، وأجزاء من الخشب والحديد ، وقنينات للعطور والروائح ، وأطباقاً للطعام والإخراج ! »(١٣)

ويستطيع المرء أن يرى كيف أن صبغ آجى للجماليات بصبغة الواقع قد أدى به إلى مثل هذا الغرام « بالأشياء » لكن يجب علينا أيضاً أن ندرك أن « دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال » كتاب يتكون أيضاً من كلمات . ومهما كانت تأكيداته فيما يتصل بسمو الأشياء وسيادتها – فإن آجى كان كاتباً مولعاً بالكلمات ومسحوراً بالمشكلات التى تنتج عن استخدام الكلمات . وكان أبطاله هم صناع الكلمة العظيمة ، ويبدو جيمس جويس بصفة خاصة فى الكتاب مثلاً أعلى للفنان ؛ فهو الذى قضى سبع سنوات ؛ لكى يسجل تسع عشرة ساعة . وقد كان أحد أهداف آجى هو « تنقية وترسيخ اللغة » وربطه هذا من ثم بكوكبة أخرى من الكتاب المحدثين ، فالشعراء من مالارميه حتى إليوت هم الذين قاموا على تنقية اللغة من لهجة القبيلة .

ويظهر الكتاب أيضاً تأثير جويس وغيره من المحدثين مثل فوكنر ودوس باسوس ، وهو تأثير يجمع بين التعقيد والتقطيع وإيراد التنويعات على الأسلوب والنغمة . لكن ربما كانت أحدث

صفة خاصة به أن أسلوبه له ملامحه المميزة الذاتية ؛ إنه عمل فنى مهتم بمشكلات خلق العمل الفنى ؛ مثل «المزيفون» لجيد ، و «صورة الفنان شابا» لجويس ، و «البرج» ليتس ، و «الرباعيات الأربع» لإليوت ؛ فإنها تقدم تجربة خلق العمل نفسه كتجربة أولية .

وقد دمغ آجى هذا الكتاب بالفشل الذريع ، فعل هذا بنوع من الكبرياء ! قال : إن الفشل كان فرضاً لا مفر منه فى مثل هذا العمل . وقبل نُقّاده هذا الحكم ، لكن ماذا يعنى الفشل فى مثل هذا الكتاب ؟ ربما لسبب وحيد يكمن فى أن الكتاب لم يصبح السجل العريض الكامل الذى تخيله آجى ، أو ربما لأنه كتب فى كلمات ، ولم يقدم نماذج من الملبس وكتلاً من التربة والأشياء التى تصور أنها أكثر صدقاً فى ارتباطها بالواقع . لكن أن تفشل فى ظل هذه الظروف يعنى ببساطة فشلك فى أن تكون على مستواها أو على مستوى الإنجاز وروعة الفكرة ، ومن ثم فإن كل مجهود يبذله العقل الإنسانى فى هذه الحالة محكوم عليه بالفشل .

وقد ترك الكتاب بلا نهاية ، ومن الصعب أن نرى أية عبقرية فذة فى الخلق الإنسانى يمكن أن تضع له نهاية . وفى الواقع فإن هذا الوضع غير المنتهى جزء له دلالته بالنسبة لمعنى الكتاب ، إنه رمز لاستحالة التعبير المناسب والكامل لمآزق العنصر الخير فى النفس البشرية . ولم أذكر الأساليب التى تجعل من «دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال» كتاباً أمريكياً لدرجة مثيرة للعجب ، وكنت متردداً إلى حد ما ؛ لأننى لم أرغب الإيحاء بأنه لن يتحدث بالصوت نفسه إلى كل البشر ذوى الأحاسيس ، لكنه ربما يكون أمريكيا فى هذه النقطة بالذات : أى أنه طموح فى أهدافه إلى حد ساذج وشامل ، لكننى أعتقد أنه أمريكى أيضاً فى غرابة شكله وشذوذه ، وفى العواطف المحددة القوية التى يثيرها حول العزلة والوحدة الإنسانية من خلال المسافة والفراغ . كان فى معظم الأحيان نتاجاً لأصله الذى يحتفى بكل ما هو موجود ، ويمكن المرء أن يرجع إلى التوازى أو التشابه أو التعادل الموسيقى ، ويقول : إن آجى لم يكتب وصفاً ، بل كتب مزموراً عظيماً ، وترنيمة للواقع على النغمة التى تقول : إن «كل شىء موجود – مقدس» .

ملاحظـــات

١ – رسائل جيمس آجي إلى الأب فلاى (نيويورك – ١٩٦٢) ص ٨٥.

٢ – جيمس آجي ووكر إيفانز : «دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال» (بوسطن – ١٩٤١) ص ١٠.

٣ – رسائل إلى الأب فلاى – ص ٩٢.

٤ – دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال – ص ٢٣٤

٥ – المصدر نفسه – ص ١٦٩ .

٦ – المصدر نفسه – ص ١٥٤.

٧ – المصدر نفسه – ص ٢٧٢ .

٨ – المصدر نفسه – ص ٣١ .

٩ – المصدر نفسه – ص ١٩ .

١٠ – المصدر نفسه – ص ٢٣٢ .

١١ – المصدر نفسه – ص ٢٣٣.

١٢ – المصدر نفسه – ص ٢٤٦ .

١٣ – المصدر نفسه – ص ١٣.



دانيال هوفمان

دانيال هوفمان هو أستاذ الإنجليزية فى جامعة بنسلفانيا التى يعمل بها منذ عام ١٩٦٦ . وكان قبل ذلك أستاذاً بكلية سوارثمور . حصل على درجته للدكتوراه من جامعة كولومبيا عام ١٩٥٧ . وقد عمل الأستاذ هوفمان مدرساً وأستاذاً زائراً أو محاضراً فى جامعة إنديانا ، وجامعة سينسيناتى ، ومدرسة دراسات ييتس فى سليجو بآيرلندا ، وكلية الآداب فى ديجون .

ونشر عشرة كتب سواء نثرية أو شعرية ؛ كما حصل على عدة جوائز للشعر بما فيها الجائزة التى فاز بها فى عام ١٩٦٧ من المعهد القومى للفنون والآداب .

وتشتمل دراساته النقدية على « الشكل والأسطورة فى الرواية الأمريكية » ، و « شعر ستيفن كرين » و « الشعر ودنيا الشعر الأمريكى » و « معرفة بربرية : الأسطورة فى شعر ييتس وجريفز وموير ». وكان أحدث ديوان شعرى له هو « الضرب على الأحجار » ونشرته أوكسفورد عام ١٩٦٨ .

(٣٠) وليم فوكنر : « **الدب** »

بقلم : دانيال هوفمان

أصبحت قصة « الدب » لوليم فوكنر تحتل مكانة فى أدبه مثل تلك التى تشغلها رواية « بيلى بد » عند هيرمان ميلفيل ، و « العجوز والبحر » عند إيرنست هيمنجواى . هذه القصص الثلاث مختصرة نسبيًّا ، وكتبت فى أعقاب الروايات الرئيسة لهؤلاء الكتاب ، أى الأعمال التى تجعل من هذه القصص مجرد موجز لها .

تأتى قصة فوكنر بعد معظم كتبه التى تحتويها ملحمة يوكنا باتاوفا : أى فى أعقاب « العقل والغضب » (١٩٢٩) ، و « عندما أرقد فى انتظار الموت ! » (١٩٣٠) ، و « الضياء فى أغسطس » (١٩٣٢) ، و « أبشالوم ، أبشالوم ! » (١٩٣٦) ، و « القرية الصغيرة » (١٩٤٠) . و « الدب » فى شكلها الحالى ظهرت فى عام ١٩٤٢ كواحدة من القصص السبع المتداخلة فى كتابه « اهبط يا موسى » .

هذه القصص تلتقى فى منتصف الطريق وسجل حياة واحدة من العائلات التى تقطن فى مقاطعة يوكنا باتاوفا ، وهى البقعة الخيالية التى ابتكرها فوكنر فى منطقة الميسيسبى معتمداً فى ذلك على معلوماته عن الإقليم الذى ولد وترعرع فيه .

أما العائلة التى فى « اهبط يا موسى » فهى آل ماكاسلين الذين ينتمون إلى سلالة يمتزج فيها الجنس الأبيض والأسود الذى يمد جذوره إلى أحد المستوطنين الأوائل للمكان .

وهذه الطبعة من « الدب » هى التالية لقصة أقصر وأبسط كتبت قبل ذلك بعدة سنوات . وكان فوكنر قد قال عن روايته المعقدة « العقل والغضب » : إنه كان عليه أن يكتب القصة بأحداثها نفسها أربع مرات ، وكل مرة من وجهة نظر شخصية مختلفة . وفى مراجعاته لقصة « الدب » نرى تصميماً مشابهاً على أن تطارد القصة كاتبها حتى قمة التعقيد الذى يلف الحقيقة التى تتصارع عليها لكى تعبر عن ذاتها .

ومن السهل تلخيص الخط الرئيس للحدث فى القصة : فالدب الذى ورد فى العنوان وحش هائل تعد مطاردته فوق شريط شاسع من أرض البرارى التى يملكها ماجور دى سبين برنامجاً وهدفاً لحفلة صيد تقام كل نوفمبر . ونحن نتتبع هذا الصيد السنوى عبر المغامرات التى يقوم بها أصغر عضو فى الجماعة : آيزاك ماكاسلين الذى لم يتعد السادسة عشرة من عمره ، وكان ذلك فى عام ١٨٨٣ حين بدأت القصة ، وكان الدب الذى أطلق عليه اسماً مستعاراً : (بن العجوز) عـدوًّا أو خصماً ماكراً عنيداً استطاع بسهولة التفوق على ذكاء أمهر الصيادين ، وأشد كلابهم إصراراً وتشبثاً . وكان آيزاك أو آيك كما يسمونه قد تدرب على الصيد على يدى سام فاذرز ذلك الصياد الغريب النبيل الذى كان ابنا لزعيم هندى من قبيلة تشيكاسو ولأم زنجية من الرقيق . وبعد سنوات عدة وجد سام فى الغابات الكلب الذى سيتمكن من اقتفاء أثر (بن العجوز) ؛ وينجح فى ترويض هذا الكلب العنيف الذى يسميه لايون (الأسد) دون أن يكسر من حدة وحشيته . وأخيراً بمساعدة لايون يعجز (بن العجوز) عن الإفلات من الحصار ؛ ولكن عندما يقع الوحشان أسيرى صراع الموت يثب بون هوجانبك وهو عضو آخر فى جماعة الصيد ينتمى نصفه إلى أصل هندى – يثب فى حومة القتال ويطعن (بن العجوز) فى قلبه بسكينه ، هذا الجزء الضخم من الأحداث يحتل الفصول الثلاثة الأولى من القصة التى تتكون من خمسة فصول .

ولكى نستمر فى هذا الملخص المسلسل للأحداث يتحتم علينا التغاضى مؤقتا عن الجزء الرابع .

فى الجزء الخامس يعود آيك ماكاسلين إلى منطقة الصيد بعد سنتين من موت (بن العجوز) . الآن تغير كل شىء ؛ إذ إن ماجور دى سبين قد باع أراضى الصيد التى كان يمتلكها إلى شركة للأخشاب ، وسرعان ما اجتاحت الحضارة الأرض العذراء بكل سككها الحديدية ، وعمالها لقطع الأخشاب ، وتدميرها للبرارى بهدف استغلالها . ومن الواضح أن (بن العجوز)

كان أكثر من مجرد وحش للصيد ، كان – بطريقة ما – تجسيداً لروح البرية . وبموت الدب كتب على البرية نفسها الفناء . وقد سبق أن تمثلت هذه الحقيقة فى وفاة سام فاذرز آخر المتحدثين بلغة البلاد الأصلية ، وآخر كهنة طوطمها المقدس . وفى اللحظة التى يتم فيها نفسها ذبح (بن العجوز) يسقط سام على الأرض فى نوبة صرع أصابته بالشلل الذى لم يكن له منه شفاء . ويمكث آيك وبون للعناية بسام فى حين يعود باقى الجماعة إلى المدينة ، وعند موته يدفنونه طبقاً لرغبته : أى على طريقة أجداده الهنود .

وفى القسم الخامس من القصة يدرك آيك عند عودته أن القاطرة البخارية أصبحت الآن الصورة السائدة للنشاط والحركة فى الغابات . لماذا يعود آيك ؟ إنه يعود للحج إلى أماكن الخلاء حيث يمتلئ بروح البرية ، وحيث دفن لايون ، وحيث يرقد سام فاذرز ، وبجوار قبر الراعى الذى رعاه فى صباه تراءى أمامه الفناء الذى يحكم هذه الحياة كلها . وكانت الهبات التى تركها على قبر سام حفنةً من التبغ ومنديلاً كبيراً ملوناً ، وحلوى النعناع – وهى الأشياء التى يدرك آيك أنها ذهبت بلا رجعة :

« إنها لم تختف ، بل تحولت إلى تلك الحياة الحاشدة المزدحمة التى دمغت الطابع المظلم لهذه الأماكن السرية التى لم تعرف الشمس بلمسات مضيئة من السحر الرقيق . كانت تتنفس ساكنة لا تتحرك وهى تراقبه من خلف كل تويج وورقة حتى تحرك وظل يتحرك ويغز المسير . . . تاركاً التل الصغير الذى لم يكن مسكناً للموتى ؛ لأنه لم يكن هناك موت ولا لايون ولا سام . لم يكن مثبتاً فى الأرض بل هو حر فيها ، لم يكن فى الأرض بل كان من الأرض ، فى وسط هذا الحشد لم يكن من الممكن تمييزه من أى جزء آخر : ورقة أو تويج أو أى جزىء . . ! » .

هذه الرؤيا جعلت آيزاك واعياً بخلود عناصر الطبيعة وتحولاتها ، وبطاقة الحياة التى تحتوى الموت وتحاصره وتحيله إلى شىء جديد ، والتى تحافظ على القوة الدافعة فى عناصر الطبيعة لكى تبث روحها فى جميع الأشياء الفانية . مثل هذه النظرة العازية إلى الطبيعة بصفتها أم الحياة ، ومثل هذا الإيمان بالخلود الذى يتعدى حدود الخير والشر – مثل هذه وهذا يشبه الفلسفة التى ترى فى الكون كله وحدة واحدة متكاملة والتى ينادى بها وولت ويتمان أكثر من الخلود الذى تقدمه المسيحية !

وعلى الرغم من أن آيزاك ماكاسلين هو المسيحى الحق فى قصة فوكنر كما سنرى فى الجزء

الرابع – فإنه فى الوقت نفسه التلميذ الحقيقى الوحيد لسام فاذرز وعراف قبيلة تشيكاسو . وفى منتصف رؤياه الحالمة عن خلود كل ما هو فان – يستيقظ آيك نتيجة لخوف مثير لشتى الأحاسيس : فعند قدميه كانت هناك حية سامة من النوع الذى يحدث فرقعة بذنبه ، كانت تزحف عبر أرض الغابة ثم توقفت لترفع رأسها بحذاء ركبته ، وعندما واجه تلك المخلوقة « القديمة ، العريقة ، الملعونة فى كل الأرض ، المميتة (الوحيدة) فى عزلتها ، العالمة بكل المعرفة ، التى ترمز إلى ذلة الإنسان ، وإلى النبذ ، وإلى الموت » – رفع آيزاك يداً واحدة بلا تفكير مسبق – كما فعل سام من قبل عندما أطلق الصبى الرصاص على أول غزال له ، و« تكلم اللغة القديمة التى تحدث بها سام فى ذلك اليوم بلا تفكير مسبق هو الآخر قائلاً : رئيسى وجدى ! » .

هذه بالتأكيد واحدة من أكثر اللحظات تأثيراً – بل أكثرها صعوبة فيما يتصل بتحملها – فى الرواية الأمريكية . لقد تمكن فوكنر بهذا الأسلوب الجميل أن يجسد الوجود الصوفى الغامض للطبيعة ، ذلك الوجود الذى يسرى فى أدبنا ابتداء من ثورو وإميلى ديكنسون حتى روبرت فروست . إن الحية فى « الدب » ليست سوى رمز إغراء الإنسان والسقوط الأعظم ، هذه الحية تظهر لآيزاك أساساً كما لو كان سام هو الذى ينظر إليها . حقًّا إنها تصبح كالإناء المؤقت الذى يجسد روح سام فاذرز الذى يقوم بدور جده وموته . وفى كل من أساطير الهنود الأمريكيين والأدب الشعبى الزنجى ترمز الحية إلى سلطان ملكى وقوة غامضة خارقة للطبيعة . وكان فوكنر مخلصاً إلى أبعد حد لتلك التيارات الممتزجة فى دماء سام فاذرز والتى منحت روحه ذلك الشكل الفانى الذى يجسد الموت المحكوم به على الإنسان .

هناك فقط صفحة أخرى أو صفحتان قبل أن تنتهى القصة : يتوغل آيك بعيداً فى الغابات حتى يصل إلى بون الذى كان يدق بجنون على ماسورة بندقيته بأحد أجزائها المنفصلة عنها . يصرخ بون قائلاً : اخرج من هنا ! لا تلمس أى شىء ! كل شىء هنا ملكى ! » فى حين أن سرباً من السناجب كان يقفز من فرع لآخر فى الشجرة التى تعلوه . لقد تحول القاتل الجبار للدب إلى مدع مجنون لملكية السناجب ! عند هذه النقطة الموحية بالانهيار الأخلاقى والعواطف المثيرة للشجن تنتهى أعظم قصة أمريكية تدور حول الصيد فى القرن العشرين .

لقد حذفت من ملخصى الجزء الرابع من القصة بالكامل ؛ لأن هذا القسم يقوم بقطع التسلسل الزمنى وإدخال أسلوب جديد يَسْرُدُ به نوعاً مختلفاً من التجربة .

يبدأ الجزء الرابع عندما يبلغ آيك ماكاسلين الحادية والعشرين من عمره . وإذا كانت الأجزاء من الأول إلى الثالث عبارة عن تقدم آيك فى العمر وسط البرية ، فإن الجـزء الرابع هو تقدمه فى العمر وسط المجتمع . وبمساعدة ابن عمه ماكاسلين إيدموندز الذى يكبره فى السن فإن آيك يتتبع تاريخ العائلة ابتداء من وصول جدهم الأكبر كاروذرس ماكاسلين إلى المسيسيبي.هذا الأسكتلندى الذى اشترى مزرعة الأسرة من زعيم هندى رزق بابنين توءمين من زوجته ، وأيضاً كان الجد لسلالة غير شرعية من عبيده من النساء الزنجيات . وكان لآيك وماكاسلين إيدموندز عائلة من أبناء العمومة السوداء الذين يعيشون فى المكان نفسه ، ومع الإحساس بالذنب والمسئوليات المترتبة على هذا الميراث كان على آيك أن يؤقلم نفسه .

وبصفة عامة فإن أسلوب قصة الصيد سردٌ مباشر ، لكن سرد الجزء الرابع تم من خلال منهج روائى مختلف تماماً ، إنه أسلوب سرد تيار الوعى الذى يستغل حركة النثر فى إثارة عمليات العذاب النفسى التى يمر بها آيزاك ماكاسلين ثم التجاوب معها . إنها عمليات امتحان الذات ومعرفة الذات بحثاً عن معنى هذا التراث ، فبعض القراء يصاب بالاضطراب من جراء جملة واحدة يمتد طولها ليغطى خمس صفحات ، أو جملة اعتراضية تحتوى على ألف كلمة ، لكن هذه الأساليب ليست بالصعوبة التى قد تبدو بها لأول وهلة .

حقًّا إنه بمجرد أن يندمج المرء فى عملية البحث التى يقوم بها آيزاك – فإن الأصالة المذهلة لأسلوب فوكنر تبدو ضرورية تماماً لتأكيد جوهر التجربة . لقد احتوت قصة الصيد الجزء الرابع داخلها ، لكنه يحتوى القصة على المستوى الزمنى ، طالما أن هذا السجل داخل القصة يعود إلى الوراء ثلاثة أجيال حتى يصل إلى تأسيس مزارع وممتلكات آل ماكاسلين ، ثم يمتد بعد نهاية الصيد ليقص علينا حياة آيك بعد ذلك .

ودلالات هذا السجل تظهر تعارض أخلاقيات الصيد فى البرية مع الأخلاقيات المسيحية فى المجتمع ، لكن قبل محاولة تتبع هذا الصراع فإنه من الضرورى العودة مرة أخرى إلى السرد الرئيس ، محملين بخطوط فكرية هذه المرة أشمل من الحدث الرئيس الذى استقر فى أذهاننا أول الأمر .

وفى الحال تبدو « الدب » قصة بسيطة إلى حد كبير ومعقدة إلى حد كبير فى الوقت نفسه ! إذ إنها لا تفصح عن معانيها للعقل الواعى إلا بعد قراءات متكررة وتفكير مسهب . لكنها تفصح عن دلالاتها فى الحال على الرغم من أنه قد لا يمكننا تحديد هذه المعانى على الفور !

وكما قال ت . س . إليوت عن الشعر : إنه يمكن تذوقه قبل فهمه بالعقل الواعى ! ولعل هناك سبباً واحداً وراء انطباق هذا القول على « الدب » ، وهو أن أحداث الحبكة تتجاوب هى والكثير من تلك الأنماط من السلوك الإنسانى التى تعد جوهرية بالنسبة لتجربتنا الثقافية كلها . وبالفعل فإن هذه الأنماط تبدو جزءاً من الميراث البيولوجى للإنسان .

إن الصيد فى هذه القصة يصبح على الفور مطاردة للمعنى وبحثاً عنه ، وربما يكون صيد الوحش المقدس أو الطوطم المقدس أقدم حدث مسجل فى سلسلة الأحداث الإنسانية . ومهما كان شكله سواء كان على شكل قصيدة ملحمية مثل « جيلجامش » ، أو قصة رمزية مثل صيد وحيد القرن ، أو أسطورة قديس مثل سان جورج والتنين ، أو رواية مثل « موبى ديك » ، أو حدوتة طويلة مثل « دب آركانساس الكبير » لتوماس بانجز ثورب - فإن مطاردة الوحش الخارق للطبيعة ترسم الحدود المميزة لعالم الطبيعة وعالم الإنسان . والصياد الذى يوفق فى هذه المطاردة ينظر إليه - سواء فى حياته أو إلى الأبد - على أنه بطل فى التراث الثقافى ، ومخلص ومنقذ لشعبه . وقصة « الدب » لفوكنر تتمشى مع هذا النمط العام والعالمى ، لكن إلى حد معين . إن أوجه الاختلاف والتشابه بين آيزاك ماكاسلين وذلك النوع من البطل الذى نتوقع وجوده فى مثل هذه القصة التى تدور حول هذا الصيد الخارق للطبيعة - هذه الأوجه مهمة جدًّا سواء بالنسبة لاستيعابنا لدوره أو بالنسبة لإنجاز فوكنر .

وعلى أية حال فإن الصيد ليس سوى أحد الأنماط الرئيسة فى القصة . هذا الصيد بحث عن المعنى ، بحث عن أسلوب للحياة أكثر روحانية من التتابع الشائع لأيامنا العادية . إن آيزاك هو البطل الذى صمم خصيصاً لهذا البحث ؛ فقد كان بحثه فى الفصول الثلاثة الأولى من القصة لاكتشاف الحقيقة المطلقة طبقاً لإرشاد سام فاذرز وفى ظل علاقة مباشرة مع (بن العجوز) الذى يجسد روح البرية . وفى الفصل الرابع كان يتحتم عليه البحث عن حقيقته فى عالم البشر ، وعن الميراث الأسرى المحمل بالذنب ومحاولة التوبة . ويجب علينا ألا ننسى أن هذا البطل قد سمى على اسم آيزاك الذى فى التوراة والذى كان قد قدم كذبيحة وقربان للرب .

وإذا نظرنا بعين الاعتبار إلى مفهومى الصيد والبحث عن المعنى معاً فإننا نجد أنهما يواكبان نمطاً إنسانيا آخر يتمثل فى عملية التعرف على الذات : فعلى المستوى البدائى جدًّا تبدو هذه القصة تجسيداً لتطور حياة آيك ماكاسلين : ذلك أن الصيد هو المرحلة الأولى فى التعرف على الذات ، وإدراكه أن الصيد فى حقيقته بحث عن المعنى - هو ما يمكن أن نسميه المرحلة

الثانية ، أما المرحلة الثالثة فى تعرف آيك على ذاته وحياته فتتبلور فى الفصل الرابع حيث يدرك ويتعرف على الشر ، فى حين أن المرحلة النهائية تتمثل فى محاولته التكفير عن ذنوب آبائه .

هذه الأنماط من الصيد والبحث عن الذات والتعرف على الحياة تمنح « الدب » الكثير من طاقتها الإيحائية . وسواء كانت هذه الأنماط -كما يقول كارل يانج - معالم رئيسة جوهرية فى النفس البشرية ، أو كانت تجسيداً لروح الأسطورة التى تعكس ثقافتها وتجاوبها - فإنها تؤثر فى وجدان القارئ بحيث تجعل أحداث القصة تبدو أشمل من الأحداث والمواقف التى تقع فيها بالفعل .

وعلاوة على ذلك فإن الأنماط الرئيسة فى القصة تمتزج بالصراعات والتوترات الأخرى التى تميز الحياة الأمريكية .

حقًّا إن الأحداث الأسطورية والطقسية تمد جذورها إلى أعماق الصراعات التى ترتبط بالأزمات العظمى فى التاريخ الأمريكى مثل التوترات بين البرية والحضارة ، بين أخلاقيات الرجل الأحمر وأساليب الرجل الأبيض الاستغلالية فى الحياة ؛ ومثل الصراع بين الحرية والعبودية ، وبين القيم الغريزية الوثنية والالتزامات المسيحية ، بين الحرية التى لا تحدها حدود والوعى بالخطيئة .

ولعلنا نكرر القول بأن الجزأين الأول والثانى يمثلان تعرف آيك على سر البرية وغموضها من خلال مشاركته فى « الطقس السنوى الوثنى » لعملية « القتل العارم للدب » .

وفى الجزء الثالث نجد أنه على الرغم من التعرف على هذه القيم قد تم بالفعل ، إلا أن الصيد يستمر بلا هوادة . وأخيرا يتمكن لايون وبون من ذبح (بن) وهو الجزء الوحشى الذى يترسخ فى وجدان الطفل . وإذا تأملنا فى الاستجابات الرمزية بين المشتركين فى الصيد النهائى المميت - فإننا ندرك أن لايون - الكلب غير المروض - استطاع أن يقترب من (بن) لأن روحه المتوحشة كانت صنواناً لروح الدب ، وعلاوة على ذلك فإن قدرة بون على الاقتراب من لايون ، وعلى إطعام الوحش من يده ، وعلى النوم مع لايون فى السرير نفسه - هذه القدرة كانت فقط بسبب أن لايون وجد فى بون طبيعته الوحشية نفسها .

وهذا التوافق فى الجرس بين اسم بون واسم (بن) - وهو ما يذكرنا دانيال بون الصائد الشهير للدببة فى الأزمنة القديمة - يربط بين طوطم الوحش وطوطم ذابحه . وتنهض أوجه التشابه تلك على المستويات الحيوانية والغريزية . والصيد كما نفذ فى هذه القصة هو بالطبع المعادل عند

الرجل الأبيض « للطقس السنوى الوثنى » القديم قدم التجربة البشرية ؛ إنه نشاط شعائرى كان فيه سام فاذرز الكاهن الأكبر الحق والسيد العظيم !

لكن سام – مثله فى ذلك مثل آيزاك – كان يملك فرصاً لذبح (بن العجوز) ، ومع ذلك رفض دائماً بكل تبجيل واتضاع أن يرفع بندقيته فى وجه روحه المقدسة الحامية له . وقد ألقى آيك ببندقيته واندفع بين ساقى الدب الخلفيتين لكى ينقذ كلبه الصغير ، وهو عمل من أعمال الخير التى قدرها (بن العجوز) بعدم إنزاله الأذى بأى منهما عندما كانا فى قبضته تماماً . أما بالنسبة لبون الشبيه بالأبله الذى يعيش حياة تنهض فقط على الإدراك الحيوانى والإشباع الغريزى فإنه يحقق بقوته المفترسة وشجاعته الوحشية أوامر سادته البيض . أما الجنرال كومبسون والماجور دى سبين فيدركان فى غموض أن نهاية الدب نهاية للعصور القديمة ونهاية للبرية ، وهما لا يعرفان : لماذا سقط سام فاذرز على الأرض فى حين كان (بن) ولايون فى نزعهما الأخير ، كان آيزاك هو الوحيد الذى أدرك أن سام كان فى نزعه الأخير هو أيضاً ؟ .

وهكذا فإن الصيد بكل فوريته لابد أن يلهث وراء نتائج مناقضة ، هذا الصيد يحفز المشتركين فيه على بلوغ الخلاص الذى يأتى نتيجة للمعرفة الحقيقية للبرية . لكنه يلهث وراء هدفه النسبى حتى الدمار والاندثار ، وهذه النهاية الأخيرة تحكم بالإعدام على الأولى ، وتغير العالم فى الوقت نفسه .

والآن نتحرك من عالم الرجل الأحمر والرجل الأبيض الذى يتمثل فى جماعة الصيد إلى اختبار الذات المشوشة فى القسم الرابع . هنا نرى عالم الرجل الأبيض والرجل الأسود الذى ينهض على الإنتاج الزراعى ، لكن الإنتاج الزراعى نشأ فى البرية التى تعد موطن الرجل الأحمر أصلاً ، ونكتشف أن المواطن الأصلى أو الرجل الأحمر قد تعلم بالفعل من جيرانه البيض كيف يستعبد جيرانه السود ؟

وكان إيكيموتيوب زعيم قبائل تشيكاسو (وهو فى الحقيقة الذى أنجب سام من امرأته الزنجية ، والذى باع المزارع إلى كاروذرس ماكاسلين جد آيزاك) – هذا الزعيم ربما صوره فوكنر على أنه النبيل الوحشى ، لكنه ظهر بدلاً من ذلك على أنه مرتكب الخطيئة الأصلية المزدوجة ، لقد استعبد رفاقه وباع حقه فى الميراث .

أما ما تبقى من تأملات آيزاك وابن عمه فى السجلات القديمة للمزرعة والتى تسجل تاريخ العائلة فإنه يكشف عن استمرار هاتين الخطيئتين فى عروق كاروذرس ماكاسلين : فهو بدوره

يرث خطايا الهندى كما لو كانت ملحقة بانتقال الملكية والميراث . وقد اشترى الجد ماكاسلين عدداً أكثر من العبيد ، وبكل الإنكار المذنب لحرية الآخرين فإنه يغتصب خادمته الزنجية إيونيس ! وقد ضاعف من خطيئته هذه بعد عشرين سنة باغتصابه ابنة إيونيس التى أنجبتها منه ! بمثل هذا الذنب استطاع كاروذرس ماكاسلين – الأسكتلندى الثورى الذى ينتمى إلى كنيسة البريسبيتيريان – أن يسأنف العيش ، فى حين أن العار المضاعف الذى أصاب إيونيس من جراء اغتصاب سيدها لها واعتدائه على المحارم فى شخص ابنتهما – كان أفظع مما استطاعت إيونيس أن تتحمله ! وفى عيد الميلاد عام ١٨٣٢ تموت منتحرة بإغراق نفسها فى النهر !

وقد أضاف ماكاسلين الأول خطيئة التكبر إلى خطايا إيكيموتيوب المتمثلة فى الجشع والفسق . وقد تمثل هذا التكبر بأسلوب كوميدى أوضح فى ادعاءات أم آيزاك التى تقول : إنها قبل زواجها من باك ماكاسلين الذى تحتم عليه أن يتزوجها فإنها كانت رهناً فى لعبة البوكر التى خسر فيها أمام أخيها ، وبذلك لم تعد تسمى الآنسة سوفونسبا بوشامب . هذه المظاهر العبثية التى تتجسد فى الآنسة سوفونسبا وأخيها هيوبرت والتى تم سردها فى إيجاز فى الجزء الرابع من « الدب » – هذه المظاهر سردت بإسهاب أكثر فى القصة الأولى فى مجموعة « اهبط يا موسى » . فى تلك القصة بعنون «كان» نحصل على وصف كامل للكيفية التى عينت بها الآنسة سوفونسبا صبياً زنجياً حافى القدمين لكى ينفخ فى نفير عند بوابة منزلهم ، وهو الذى أصرت على تسميته « وورويك » ، كما لو كانت قد أقامت دوقية فى قلب البرية ! هذا الخط الفكرى الذى ربما يكون فوكنر قد اقتبسه ومعه كل اللمسات الكوميدية من رواية هوثورن « البيت ذو الأسقف السبعة المائلة » – قد تخلل نسيج الخطايا الكبرى التى ارتكبتها عائلة ماكاسلين : ذلك أن هيوبرت بوشامب يرتكب فى زمنه هذه الخطايا أيضاً : لقد تبين أنه كان على علاقة جنسية بفتاة زنجية محررة تعيش فى بيته ، كما تكشف جشعه عندما فتح آيزاك – الذى كان يناهز الحادية والعشرين من عمره – الحقيبة المصنوعة من الخيش التى ختم فيها هيوبرت بالشمع كأساً فضية مملوءة بقطع ذهبية كمقابل لحصوله على حق ابن أخته فى الميراث . لقد استعاد الخال اقتراض المقابل الذى دفعه ، لكى يغطى خسائره فى البوكر ، ووضع محله صفيحة بن فارغة ملأها بالملاليم النحاسية الحمراء وصكوك أمانة لا يمكن أن تسترد ! (فهو الآن ميت) !

ولكن إذا ثبت أن خطايا ماكاسلين هى أخطر من تلك التى ارتكبها هيوبرت أو

إيكيموتيوب – فهذه علامات تدل على المقدرة الكامنة والمشلولة فى العائلة وفى الدم لمحاولة التكفير عنها ، وهو التعليل الذى ربما كان من الممكن أن يقوله فوكنر . كان ماكاسلين العجوز متكبراً لدرجة لا تسمح له بالاعتراف بذنوبه التى ارتكبها فى حق معاصريه ! وتلك طريقة أخرى للقول بأن الشجاعة الأخلاقية كانت تنقصه ، لكنه أظهر علامة بعد موته تدل على إحساسه بالمسئولية إلى حد ما ؛ إذ إنه ترك فى وصيته ألف دولار لكل من حفدته الزنوج الثلاثة ، لكى يُمنَحُوها عند بلوغهم سن النضج . وليس هذا بتكفير مُرْض طالما أنه لم يكلفه شيئاً ، وتسبب فى حرمان حفدته البيض من المال الذى كان من المفروض أن يكون من نصيبهم ! وعلاوة على ذلك فقد ترك أمر التسليم المذل للمال الملوث لهؤلاء الذين ليست لهم أية علاقة بالوقوع فى الدين .

وفى الجزء الرابع يأخذ آيزاك على عاتقه أن يسلم هذه المدفوعات إلى أبناء عمومته السود . وبعد لأى وإنكار للذات يعثر على الفتاة فوسيبا وقد تزوجت رجلاً مُحَرراً ويعيشان فى مزرعة قاحلة فى آركانساس . أما ابن العم الآخر فقد اختفى ، فى حين نجد الثالث لوكاس بوشامب – الذى سيعرفه القراء فى قصة « الداخل فى التراب » كرجل متكبر صعب المراس – وقد أتى بحثاً عن المال بنفسه فى عيد ميلاده الحادى والعشرين .

وفى الجيل الثانى من آل ماكاسلين أصبح الاتجاه للتكفير عن الخطايا مرتبطاً بالناحية الشخصية أكثر من مجرد كونه مسألة نقود : فقبل زواجه من الآنسة سوفونسبا عاش أبو آيك مع أخيه التوءم فى بيت ماكاسلين القديم . وكان الأخوان العم باك والعم بودى قد أعتقا عبيدهما ، وأخذا على عاتقهما فى شىء يشبه القسم أن يعيشا حياة فقيرة إلى حد ما : فقد عاشا فى كوخ بنياه بأيديهما من ألواح الخشب ، وأحالا البيت الكبير إلى السود لاستخدامه عنبرا للنوم . وقد نظر جيرانهما إلى هذه التصرفات على أنها من قبيل الشذوذ الأحمق ، وخاصة أن ذلك كان فى منطقة المسيسبى قبل الحرب الأهلية . وكان الأخوان قد احتفظا بسجلات الأعمال المشوشة التى قام آيك بدراستها بحرص ، وسجلا فيها الدليل على فسق أبيهما ، لكن حفيده آيزاك هو الذى أدرك خطايا الأسرة تماما ، وحاول بقدر الإمكان التكفير عنها .

ويذهب آيزاك إلى أبعد من عمه وأبيه فى رفض ميراثه من كاروذرس ماكاسلين : فهو لا يقتنع فقط بمنح جده التى نص عليها فى وصيته لأجل أبناء عمومته السود ، بل يتخلص تماماً من كل ممتلكاته – أراضيه ومزرعته وبيته وكل شىء ! ومثل المسيح فإنه يحترف النجارة ،

وعندما تطالبه زوجته بأن يستعيد ممتلكاته المهجورة ، وأن ينجب أطفالاً يرثون هذه الممتلكات – فإن آيزاك يرفض الزواج أيضاً . ويصبح « عمًّا لكل البلد وأباً بدون أبناء ! » .

ولعل حكمة سام فاذرز الموحية المحفزة قد أدركت فى آيك مرشحاً مناسباً للقيام بعملية الكشف الروحى ، وقد نجح آيك فى كل اختبارات الهندى لكى يصبح شاهداً على الحقيقة من العالم الآخر ، لكن بعد موت الدب ، وموت سام فاذرز ، ونهاية البرية – كان لابد لآيزاك أن يعود بكل مواهبه حيث يقع ميراثه ؛ فهو ليس مجرد زعيم هندى ، بل مسيحى يملك المعرفة الشاملة عن الخطيئة الأولى ، والضمير الذى يستمد طاقته من المذهب الكالفينى .

ولقد لاحظنا أن رفض آيك للمعتقدات القديمة يختلف فى الدرجة أكثر من اختلافه فى النوع ولمحات التكفير التى قام بها أجداده . ويمكننا أن نلاحظ أيضاً أن مثل هذه اللمحات من إنكار الذات والكرم كانت جزءاً من المنهج الأخلاقى للطبقة المسئولة نفسها عن وجود الأرستقراطية الجنوبية أو عبء التاريخ كما صورها فوكنر . ونحن نرى لمحات أقل من هذه الروح المتميزة بالالتزام النبيل الأرستقراطى فى دعوة الماجور دى سبين للذين اغتصبوا أرضه بوضع اليد ، وقاموا بزراعتها بلا أى سند قانونى لكى يشاركوا فى الصيد ، ويقوموا بدورهم فى المباراة ! ونراها أيضاً فى اعتراف ماكاسلين إيدموندز بدينه لآيزاك . الذى كان من حقه امتلاك الكأس المملوءة بالعملات الذهبية والتى منحها إياه خاله هيوبرت بوشامب ثم أنكرها عليه ! تظهر روح النبل فى رفقة معسكر الصيد حيث يصرف النظر مؤقتاً عن التسلسل الطبقى الصارم فى المدينة لأسبوعين بين الغابات : هناك يعترف الجنرال كومبسون والماجور دى سبين بكبرياء العم آش الطاهى الزنجى العجوز ؛ ذلك الكبرياء الذى يتطلب السماح له بالصيد مع الرجال البيض بعد أن قتل آيزاك غزالا ولم يتعد بعد مرحلة الصبا ! وهذا واضح فى معاملاتهم مع أقربائهم وخلانهم وخدمهم سواء كانوا من البيض أو السود أو الهنود أو المولدين ؛ فقد كان هؤلاء الرجال – فى نظر فوكنر – مثل فرسان المائدة المستديرة فى شهامتهم التى لا تخيب رجاء أحد ! وكانت جماعة الصيد برفقتها من الرجال وبامتيازها المكتسب قد ارتبطت فى أذهانهم بخدمتهم فى الجيش الكونفدرالى الذى يعد بحثاً آخر عن الذات ، وقضية رومانسية أخرى ضاعت مع الأيام .

مثل هذا الكرم فى الخلق ، والنبل فى الروح نجده بين القادة ، وهو السبب الذى يجعلهم محترمين من أعضاء الطبقات الدنيا فى مجتمعهم . وفى أعمال فوكنر يعد الرجل الذى يأخذ على

عاتقه الالتزامات والحقوق الأخلاقية للقيادة ، ولا يثبت فى الوقت نفسه نبل الروح الذى يجب أن يتميز به القائد الحق – يعد خائناً لتلك الثقة المقدسة . إنها تلك الخيانة التى تجعل موت توماس ساتبن له ما يبرره فى « أبشلوم ! أبشلوم ! » على يدى واش الفلاح الأبيض الفقير الذى غرر ساتبن بابنته على أمل الحصول على وريث ذكر ، لكنه هجرها عندما ولدت له بنتا !

وفى « الدب » لا يوجد مثل هؤلاء القادة الذين يحملون معهم العار أينما حلوا ، لكن لا يوجد من الأرستقراطيين من يؤدى طقوس الرفض والتكفير مثلما يفعل آيزاك . فإذا كانوا أمراء هذا العالم فإن كرم أخلاقهم قد شوهه التطبيق الجاهل للنظام العام المتداعى للدولة . ومن الواضح أن آيزاك ماكاسلين هو أقربهم إلى مكان الصدارة فى تلك الإمارة .

وعلى أية حال : ما الذى حققه آيزاك بالتخلى عن الملكية والزواج والأبوة وكل متاع هذا العالم ؟ إن تقليده للمسيح غير كامل بالتأكيد ، لأنه لا يستطيع بالفعل أن يحتمل عبء المعاناة من كل ما احتمله ، وذلك ما نراه فى القصة التكميلية فى « اهبط يا موسى » وهى التى لم يرغب فيها الاستمرار فى هذا النوع من المعاناة . كان رفضه رفضاً شخصيًّا ومن ثم كان خلاصه المحتمل شخصيا أيضا لم يكن مسيحاً أو قديساً ، فهو لم يحمل سوى خطاياه وخطايا عائلته ، لكنه لم يحمل خطايا العالم ، ولم يحذ أحد حذوه . وإذا كان قد تدرب على القيام بدور كاهن البرية على يدى راعيه الهندى – فإنه يعترف بقوة الله وسلطته مما يحتم على الإنسان أن يتلقى كل شىء خلقه فى اتضاع وليس فى كبرياء عارم ، لكن آيزاك ولد فى البرية ، ذلك النظام المحكوم عليه بالفناء ، والذى لا تستطيع خصائصه الروحية أن تنتقل أو تخرج إلى حيز التنفيذ فى تاريخ العالم الذى أعقبه .

إن البرية عالم بدائى لا يندثر ، وهى اتساع لا يرتبط بالزمن ، وتجربة مرتبطة بالخلود ، إنها زاخرة بالمخلوقات الأسطورية ، وتلك الأنواع من الأفعال التى يحتمل فيها فقط وجود المراسيم والطقوس : فالأشياء العرضية العابرة تندمج فى المعنى الأكبر « للطقس الوثنى السنوى » . وعندما يقوم آيك برحلته الروحية إلى قلب البرية لكى يرى الدب (وليس لذبحه) فقد تحتم عليه ألا يتخلى فقط عن بندقيته بل عن ساعته وبوصلته ، هذا التخلى أو الرفض كانت له دلالته الطقسية : لقد عزل آيك نفسه عن كل ماهو من صنع الإنسان – كل الأشياء المعدنية والوسائل التى تفرض مقاييسنا على الزمان وتحديداتنا للمكان . بدون هذه الحيل التى

توحى بالتكبر الفكرى يستطيع آيك كإنسان أن يصبح جزءاً من الطبيعة . حيئنذ يكون فقط جديراً بالرؤية التى قدمت إليه على يدى الدب . لكنه بمجرد رؤية (بن العجوز) فإنه يشعر بضياعه بدون ساعته وبوصلته . لقد عاش آيزاك طبقاً للأمر الذى ورد فى الإنجيل والذى يقول : « يجب عليك أن تخسر نفسك إذا أردت أن تربحها ! » . فى الغابات العظيمة هذا التخلى عن القيم التى ابتكرها الإنسان لكى يصبح جديراً بالرؤيا – يطغى على المرحلة الأخيرة من إنكار آيزاك لذاته ، لكن عالم التاريخ والزمن والاستغلال والذاتية لا يملك رؤية روحية . ليقدمها لآيزاك ما كاسلين ، ما عدا تلك القناعة الغاضبة بأنه على الأقل لا يشارك فى خطاياه . ومثل سنتياجو – صياد السمك فى رواية هيمنجواى « العجوز والبحر » – الذى عاد من بحثه البطولى بمجرد العظام العارية للسمكة الهائلة – فإن آيزاك قد حقق نصرًا ، لكنه غالى الثمن .

وإذا كانت « الدب » تذكرنا الملحمة فى مجال وإيقاع أحداثها – فإن نتائج هذه الأحداث تتجه صوب المأساة . وفى إمكان آيزاك أن يصبح بطلاً روحيًّا لكن ليس على نمط جيلجامش أو سان جورج أو برسيوس أو فارس الكأس المقدسة : أى من الأبطال الذين تركوا بصماتهم واضحة على الثقافة فى أممهم . فهو لم يقم بقيادة أمته ، ولم يرشد بنى قومه المهملين إلا إلى الصعوبة التى تكتنف الحياة طبقاً لمتطلبات الروح .



جيرالد ويلز

جيرالد ويلز هو أستاذ الإنجليزية فى جامعة بنسلفانيا . وكان قبل ذلك أستاذاً مساعداً للإنجليزية فى جامعة براون ، وخدم كمدرس للإنجليزية فى جامعة وين ، وكلية الهندسة فى نيومارك ، ومعهد جورجيا للتكنولوجيا بالتوالى . وقد أتم تعليمه العالى فى جامعة كولومبيا التى حصل منها أيضاً على درجة الدكتوراه فى عام ١٩٥٨ .

كان أيضاً من الطلبة الذين درسوا فى جامعة إنديانا فى صيف عام ١٩٤٣ ، وجامعة لندن فى صيف ١٩٤٨ .

كتب أربعة كتب فى نقد الدراما ، ونشرت فى الفترة ما بين ١٩٦١ و ١٩٦٤ . وعناوين هذه الكتب كالآتى : « المسرحية ومكوناتها » ، و « تنيسى ويليامز » ، و «الدراما الأمريكية منذ الحرب العالمية الثانية » ، و« العنصر الدينى فى الدراما الإنجليزية الحديثة » . كما ألف أيضاً رواية وكتابين للأطفال .

وقام بتحقيق وتقديم ثلاث مجموعات مسرحية ، وطبعة دار فايكنج كامبس لمسرحية « موت قومسيونجى » مع تحليل نقدى لها .

وقد فاز الأستاذ ويلز فى العام ١٩٦٥ – ١٩٦٦ بجائزة جين ناثان لنقد الدراما .

(٣١) يوجين أونيل : **بائع الثلج يأتى**

بقلم : جيرالد ويلز

فى صيف عام ١٩٤٠ كتب يوجين أونيل خطاباً إلى لورانس لانجنر صاحب مسرح الجيلد يقول فيه عن مسرحية «بائع الثلج يأتى» «إنى فى منتهى الثقة من أن هذه المسرحية كعمل درامى خالص تعد واحدة من أعظم الإنجازات التى قمت بها فى حياتى على الإطلاق» وكان لثقته هذه ما يبررها : ففى العشرينيات من هذا القرن استطاع أونيل أن يثبت نفسه كأهم الكتاب المسرحيين فى أمريكا وأكثرهم طموحا بمسرحياته المتنوعة مثل «الإمبراطور جونز» و «رغبة تحت شجرة الدردار» و «فاصل غريب» وكان صراعه من أجل مزج المسرح الطبيعى الذى أظهر فيه موهبته بالتطلعات الشعرية والفلسفية الكبيرة قد خلق سلسلة من التجارب المسرحية ، كانت على الأقل - من الطموح فى هدفها بحيث منحته شهرة عالمية مؤثرة توجت فى عام ١٩٣٦ بجائزة نوبل . واليوم فإن محاولاته - على أية حال - فى كتابة المأساة الراقية ، سواء فى مفهوم فرويد أو الإغريق ، مثل «الحداد يليق بإلكترا» ، وتوظيفه للأقنعة والرمزية الواضحة فى «الإله الكبير براون» ، وتجاربه المرتبطة بمفهوم فكرى معين كما نجد فى «وضحك لعازر» - كل هذه المحاولات عمالقة سقطت من عليائها : فقد جرفها تيار الزمن ، لكن الأهم من هذا أنها انجرفت تحت وطأة الإتقان الذى امتازت به مسرحياته الأخيرة التى تعد «بائع الثلج يأتى» و «رحلة يوم طويل فى الليل» من أفضل ما يمثلها .

وكانت المسرحيات التى كتبت فى أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات قد نهض الكثير منها على استخدام وتحويل مضمون الحياة الخاصة لأونيل إلى مادة مسرحية ومن ثم كانت بمثابة

عودة إلى الواقعية المخففة للمسرحيات الأولى التى اتخذت من حياة البحر مضموناً لها . وعندما خلص نفسه من قيود الوسائل الأدبية والمسرحية المبالغ فيها التى حاول استخدامها فى صبغ مسرحياته التى كتبها فى منتصف عمره بالصبغة العالمية - أصبح أونيل قادراً على أن يتكلم بأسلوب أكثر مباشرة فى مسرحياته الأخيرة . وكما كان دائماً فقد كان مهتماً بمكان الإنسان فى عالم غير مناسب له كما هو واضح للجميع ، لكن هذا الاهتمام كان من خلال السياق الأكثر واقعية والذى ركز عليه عمله حتى نهاية حياته ؛ وبذلك تحولت القضية الأساس إلى مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات بصفاتها الذاتية المحددة ، وتصنع مواقفها الدرامية الخاصة بها . وأصبحت قوة الدفع الدرامى هى التى تمنح مسرحياته دلالتها المتسامية أكثر من مجرد ربطها بالقوالب المألوفة .

أما مسرحية مثل «بائع الثلج يأتى» فليست واقعية بالمفهوم الضيق للكلمة . إنها ليست وثيقة تسجيلية تتخذ من متسولى سكيدرو مضموناً لها ؛ كما حاولت مارى مكارثى فرض هذا المفهوم فى عرضها للإنتاج الأصلى للمسرحية [1]. فلقد لفت ودارت حول عدم دقة الكاتب المسرحى فى وصف مدمنى الخمر ، وهو ما افترضته مسبقاً ، فى حين أن إيريك بنتلى فى بحثه «محاولاً حب أونيل» [2] وهو هجومه الشهير المتعالى على الكاتب المسرحى - قد أصر على أن هناك مسرحيتين فى «بائع الثلج» : الأولى واقعية والأخرى تأثيرية .

وهناك عدة جوانب من الحقيقة فى ذلك التقسيم إذا ما طبقنا على مفهوم بنتلى الأساليب الثلاثة التالية :

أولا : استخدام اصطلاح «اللاواقعى» بدلا من «التأثيرى» طالما أن الاصطلاح الأخير يوحى بمسرحية مثل «الإمبراطور جونز» وهو ماينحى بنا إلى الخلفية التى ترتبط بالمفهوم الذاتى أكثر من ارتباطها بالمفهوم الموضوعى .

ثانيا : رفض الافتراض الذى ينادى بأن المسرحية الواقعية مسرحية «أصيلة» فى حين أن الأخرى لا تحمل هذه الصفة .

ثالثا : إدراك أن المسرحيتين إنما هما فى حقيقة الأمر مسرحية واحدة وكما هى الحال مع أعظم الكتاب المسرحيين المفروض فيهم أنهم واقعيون - نذكر منهم على سبيل المثال . إبسن فى مسرحية «سيد البنائين» وشكسبير فى «هاملت» - فسنجد أن أونيل يقص علينا قصة تبدو على الفور دراما دقيقة تنهض على دوافع سيكلوجية ، ومقولة عامة عن طبيعة الإنسان .

وخلفيته المسرحية بار مألوف وتجسيد مسرحى له وظيفته فى الوقت نفسه . أما شخصياته الثانوية فأنماط معتادة اختيرت لإبراز ملامح خطه الفكرى الرئيس ، لكن هناك حقيقة ظاهرية بارزة فى هذا المنهج – برغم كل شىء – وهى أن معظم الناس الذين نعرفهم – وخاصة هؤلاء الذين نقابلهم فى البارات والحانات – يصرون على إظهار وجه واحد فقط لكل منهم .

وتؤكد دوريس ألكسندر(٣) أن شخصية هوجو التى يقدمها أونيل صورة دقيقة للفوضوى هيبوليت هافل الذى عرفه أونيل فى بروفنستاون وقرية جرينتش ، لكن لا المصدر الحقيقى ولا الوصف الواقعى يجنب الشخصية كونها نمطاً مألوفاً ، وكما نجد فى توجيهات أونيل للإخراج فإنه يقول عن هوجو : «إنه يتشابه تشابها قويا ونمط الفوضوى كما نعرفه – القنبلة فى اليد . . أى كما يصوره الكاريكاتير فى الصحف ! .

ولعل وعى أونيل باستخدامه هذا المخزون من الأنماط المسرحية ليس سوى نموذجٍ واحدٍ للتدليل على الأسلوب الذى صاغ به واقعيته . ومن الممكن أن نراها أيضاً فى تحريكه لمجموعة الشخصيات ، وفى توظيفه للشخصيات الثانوية كوحدة درامية مفردة على سبيل القيام بدور الكورس ، وفى توازنه الدقيق للشخصية فى مواجهة شخصية أخرى وإن كان من الواضح أنه توازن مصطنع . ولكن لا تعد هذه بمثابة متناقضات تطفو على السطح الواقعى للمسرحية ، بل هى ببساطة مجرد امتداد له .

وتكمن قوة «بائع الثلج يأتى» فى أن استجابتنا الفكرية للأدوات اللاواقعية والتأكيد على الخط الفكرى للعمل لم يؤد إلى التداخل مع توحدنا العاطفى ومشاركتنا الوجدانية مع الشخصيات .

وقد تمثل انفصال لارى سليد عن الشخصيات الأخرى فى نهاية المسرحية فى الأسلوب المرئى الذى يدركه المتفرج بعينه ، والأسلوب الشفهى الذى يتجسد فى كلام الشخصية ، فقد انعزل بجلوسه إلى المائدة فى مقدمة خشبة المسرح على اليسار ، والتزم الصمت فى مواجهة غناء الكورس غير المتناغم ؛ لكن المعنى التهكمى النهائى للمسرحية لم يتم استيعابه كما تم الشعور به ؛ لأن المتفرجين كانوا يشاركون لارى فى انتظار سماع صوت سقوط جسم باريت خارج النافذة .

وربما كانت هذه الطبيعة المزدوجة للمسرحية قد برزت على أفضل وجه فى استخدام أونيل للغة ، وكانت الكمية اللغوية ضخمة طالما أن المسرحية تستمر لأربع ساعات . وقد علق

إيدموند فى مسرحية «رحلة يوم طويل فى الليل» على «الواقعية الأمينة» التى أصبحت «أعظم ما قمت به من أعمال» بقوله : إن «التلعثم هو البلاغة القومية والمحلية التى نتميز بها نحن الذين نعيش فى الضباب ! وطالما أن إيدموند هو أونيل نفسه فقد وضع الكاتب المسرحى على لسانه واحداً من أقسى ملامح النقد الذى يمكن أن يوجه إليه ككاتب : «ألاعيب الشاعر وحيله ، لا ، إنى خائف مثل ذلك الفتى الذى يبحث دائماً عن سيجارة ليدخنها ! إنه لم يحصل حتى على الألاعيب التى تحقق له هدفه ؛ فهو يمتلك العادة فقط .» وليس من المحتمل أن يوجد هناك من يكرس ليلة بأكملها لكى يخوض فى قراءات أونيل بحثاً عن معانى الكلمات ذاتها ؛ كما يفعل مع شكسبير أو شو . ولقد كان أونيل مدركاً لهذا . فإذا استخرجنا سطراً له من سياقه الدرامى فإنه يبدو عادة ملتوياً معقداً ، وفى أغلب الأحيان مثيراً للضحك والسخرية .

وإذا عدنا إلى الثلاثينيات حين تعودت بنات العائلات تلقى الدروس فى الإلقاء لتحسين نطقهم كان ضمن القطع المقررة والمفضلة فى هذا المجال مناجاة طويلة اقتبست من أحاديث البطلة فى المشهد الكبير فى الفصل الثالث من مسرحية «أنا كريستى» . وإذا ربطنا حديث أونيل بالشخصية الدرامية فإن مظاهر الخشونة اللفظية تبدو عديمة الأهمية ؛ وتصبح العامية المؤقتة ، واللهجة المرحلية ، والإلقاء القبيح – جزءاً لا يتجزأ من التجربة الدرامية الكلية .

والفصاحة المتلعثمة فى «بائع الثلج يأتى» لا يمكن أن تسمع ببساطة على لسان شخصية مثل هيكى الذى يوحى استخدامه للألفاظ بخلفيته الدينية الإنجيلية ووظيفته كقومسيونجى ، ولكن على لسان الشخصيات التى تشكل الخلفية . لكن «الواقعية الأمينة» فى هذا المجال تبدو على أوضح صورة . إن وزن الكلمات وحده والتكرار الذى لا يمل يوضحان أن أونيل يقيم كياناً مصطنعاً من اللغة التى يفترض فيها الاتساق ظاهرياً .

وعندما عرضت المسرحية لأول مرة صرخ عدد من النقاد[٤] من جراء طولها المبالغ فيه ، وكانوا متيقنين تماماً من أن ما يحتاج إليه أونيل محررٌ ذو يد ثقيلة فى إعادة تشذيب المسرحية . وقد شاركهم منتج المسرحية فى هذا الاعتقاد . وفى وصفه لبروفات «بائع الثلج» حكى لورانس لانجنر[٥] كيف أن بول كرابترى – الذى أدى دور باريت – كان يحصى عدد المرات التى يتوقع فيها أن يطلبوا منه تكرار نقطة معينة ، وبناء على إلحاح كرابترى ذهب لانجنر بهذا الإحصاء لأونيل فما كان رده سوى «إننى قصدت أن يصل التكرار إلى ثمانى عشرة مرة !» وعندما قرر جوزيه كوينتيرو إعادة إخراجها خارج برودواى فى عام ١٩٥٦ حدد عمله

بالأهداف التى وضعها أونيل . وقد قال بعد ذلك عن المسرحية :

« إنها تشبه شكلاً موسيقيا مركباً تكرر ألحانه الرئيسة نفسها بتنويعات طفيفة كما تفعل الأنغام فى السيمفونية ! إنها وسيلة فعالة على الرغم من أن النقد انهال على رأس أونيل بسببها من هؤلاء الذين لا يدركون قوة المعنى وعمقه اللذين يتحققان من خلال التكرار . » (٦)

ومن الخطأ افتراض أن كلمة « المعنى » فى هذا المقتطف من كوينتيرو تشير ببساطة إلى تكرار اللحن الرئيس . حقاً إن أونيل يخصص لكل شخصية من شخصياته وهماً قائماً على ماض مشكوك فيه ، وحاضر لا يمكن التعرف عليه ، ومستقبل لا يمكن التكهن باحتمالاته ، ثم يجعل الشخصيات تستعرض أحلامها بحيث يمكِّن المتفرجين فى أغلب الأحيان من التنبؤ بالكلمات قبل أن تنطقها . إن ما يفعله أونيل – كما أظهر إنتاج كوينتيرو للمسرحية – هو إمداد بار هارى هوب بحياة من نسيج خاص بها . يتساءل باريت : « أى نوع من الرابطة هذه ؟ »

فيجيبه لارى سليد :

« إنه بار الفرصة المنعدمة ، إنه بار بيدروك . نهاية طريق المقاهى وسرداب مطعم قاع البحر ! ألا تلاحظ الهدوء الجميل المشبع به الجو ؟ إن هذا سببه أنه الميناء النهائى . ولا يوجد من يشغل نفسه بالمكان الذى سيرحل إليه فيما بعد ، لأنه ليس هناك مكان أبعد من هذا يمكن الذهاب إليه » .

وبدون بلاغة لارى فإن هذا المبنى بارٌ وفندق . إنه بناء عتيق ينتمى إلى الطبقة الراقية حيث يعيش عدد من المهاجرين الهاربين على حسنات المالك الذى يشاركهم بدوره فى اعتمادهم فى حياتهم على الويسكى والأحلام ! ومن النظرة الأولى فإنه قد يبدو مثل « المشرحة التى يستقر فيها أخيراً كل من يركب رأسه » على حد قول مارجى عندما ظهرت على خشبة المسرح لأول مرة فى الفصل الأول ، لكن مارجى جزء منه وهى تعرف أحسن . هناك حياة فى قاع البحر . يقول لارى بمجرد أن تبدأ المسرحية : « إن أكذوبة الحلم القادم هى التى تمنح الحياة كُلَّ المجانين أبناء السفاح أمثالنا ، سواء كنا سكارى أو غير ذلك » ، وبعد ذلك يشعر بالتوحد مع السكان تجاه باريت ، ويحدد تشكيلة متنوعة من الأوهام . ومعظم أبناء الحى مثل جيمس كاميرون – الذى يطلق عليه الاسم المستعار جيمى تومورو – يصرون على أنهم سينهضون بعضهم ببعض ، كما سينظفون أنفسهم ، ثم ينطلقون خارجاً للبحث عن أماكنهم الضائعة فى العالم الكبير .

هذا الحلم القادم يعتمد – فى معظم الحالات – على ماض تحيط به الذكريات المزيفة مثل إعادة هارى هوب زوجته الميتة إلى الحياة فى الحلم وتحويلها من امرأة مشاكسة إلى قديسة ! ومثل أكاذيبه المؤثرة ؛ كما نجد فى إصراره على أن الحزن لبيسى الميتة قد منعه من أن يضع قدمه خارج باب بيته لعشرين سنة !

وإذا كان كل ما يهدف إليه أونيل هو تجسيد الخلفية الوهمية للمسرحية فإن العرض الطويل الذى يقوم به لارى من الممكن أن يقوم بهذه المهمة . والذى يسعى إليه الكاتب المسرحى هو الإحساس بالمكان وليس مجرد وصفه .

وعندما يستيقظ المتسولون واحداً بعد الآخر ويندمجون فى الحوار نجد أنهم يشكلون مجتمعاً قادراً على حماية نفسه بنفسه ، ويغذى بعضهم أوهام بعض ، ويصغون إلى الأحاديث المألوفة التى لا نهاية لها بعضهم لبعض ، ويتبادلون السباب فيما بينهم بطريقة محببة ، ويستخدمون الإشارات التى تعنى النكات البذيئة أو المواقف التقليدية المألوفة .

وطالما أن الحدث الرئيسى فى المسرحية لا يبدأ إلا عند وصول هيكى صوب نهاية الفصل الأول فإن مضمون هذا الفصل الطويل قد استخدم لإشاعة الجو العام . إنه فصل كوميدى أساساً . وبعض النقاد من أمثال جورج جين ناثان وإيريك بنتلى(٧) يجدونه مضحكاً بالفعل ، لكن كوميديا أونيل لم تجعلنى أضحك على الإطلاق ، تذكر القصة التى تدور حول الخنازير وبركة مليونير البترول فى مسرحية « القمر لابن السفاح » . وسواء كانت مضحكة أم غير ذلك – فإن الفصل الأول من « بائع الثلج » يمدنا بصورة مؤثرة عاطفياً لعائلة متواضعة الحال ، وبيئة مستقرة على وشك الانهيار والتصدع .

ونتيجة لخلفيتها والتوازن المعقول بين الشخصيات فإن « بائع الثلج يأتى » تقارن بمسرحية « الأعماق السفلى » لمكسيم جوركى . ولأن هيكى – مثله فى ذلك مثل جريجرز ويرل – يفترض فيه أنه ينادى بالخلاص من خلال الحقيقة فقد قورنت المسرحية بمسرحية هنريك أبسن « البطة البرية ».ولأن أحداثها تدور فى حانة يجلس فى وسطها ملاحظ يفلسف كل ما يدور حوله فقد قورنت بمسرحية وليم سارويان « زمن حياتك »(٨) وهذه المقارنات صحيحة ومفيدة إلى حد ما ، لكنها تميل إلى جذب انتباهنا إلى أوجه مصطنعة للتشابه .

وإذا كان من المفيد الخروج عن دائرة المسرحية ذاتها على سبيل تسهيل عملية وصفها فإن التشابه الأكثر تناسباً فى نظرى يتمثل فى مسرحية أنطون تشيكوف « الخال فانيا » : فعلى الرغم

من أن مسرحية تشيكوف تبدأ تقريباً عند النقطة التى بلغها أونيل فى بداية الفصل الثانى فإن الحدث الرئيس فى كل من المسرحيتين متشابه بالضرورة : فى كلتا الحالتين جماعة من البشر منغلقة على نفسها ، تمتلك اكتفاء ذاتياً ، لكن شخصاً خارجاً عنها يقوم بغزوها ، ومن المفروض أنه شخص واضح محدد يثير الإعجاب أول الأمر لكنه يتحول تدريجاً إلى شخص مختلف تماماً عما توقعنا أن يكون عليه .

ينطبق هذا على سيريبيرياكوف فى «الخال فانيا» وهيكى فى «بائع الثلج» . وفى كلتا المسرحيتين يتسبب الدخيل فى الاضطراب الذى يجتاح الهدوء المحلى ، وهو اضطراب مؤقت بالنسبة لبعض الشخصيات ، ثم يرحل والسلام يغمر داخله تاركاً الشخصية المحورية – الخال فانيا عند تشيكوف ولارى سلين عند أونيل – والألم ينهشها نتيجة لإدراكها للمآسى التى تحيط بها .

وعندما أقارن بين «بائع الثلج يأتى» و «الخال فانيا» فأنا لا أوحى بأن أونيل اقتبس شكل مسرحيته من تشيكوف ، لكنى أوضح أنه – مثل الكاتب المسرحى الروسى – يستخدم واحداً من المواقف الدرامية الخالدة . وعلى أية حال فإن أونيل عنده القصة الخاصة به التى يقوم بحكايتها .

تبدأ المسرحية فى الصباح الباكر لعيد ميلاد هارى هوب . وكان هو ومعه الأصدقاء والمستأجرون الذين يعيشون عالة على الآخرين – فى انتظار ثيودور هيكمان طوال الليل ، وخاصة أن هيكى تعود دائما أن يتعلل بعيد ميلاد هارى للحصول على المزيد من الشراب . ويصدر توقعهم هذا – إلى حدما – عن أن وصول هيكى لا يعنى سوى الويسكى المجانى ! وعلى أية حال فإن الشىء الأكثر أهمية من ذلك أن هيكى يحضر معه النكات (وخاصة تلك التى تدور حول زوجته وبائع الثلج والتى يفضلها الجميع) ، إنه يأتى كمبعوث من العالم الخارجى ، وقبوله وسطهم يدعم كل الأوهام التى يجترونها . على أية حال فإنه قد تأخر هذا العام ، وهو ما يتسبب فى إثارة موجات مضطربة عبر الهدوء الذى يصفه لارى ؛ وعندما تأتى كورا وتشاك ومعهما الأنباء بأنهما شاهدا هيكى وأنه فى طريقه إليهم يزرع تقريرهما هذا بذور الشك فى المتفرجين إن لم يكن فى الشخصيات الأخرى . تأتى كورا برسالة من القومسيونجى تقول : «أخبرى العصبة أننى سأحضر فى ظرف دقيقة . إننى أقوم بالانتهاء من تحديد أفضل الطرق لإنقاذهم ومنحهم السلام ! » وعلى الرغم من أنها تتفق مع هارى فى أن هيكى لابد أن

يكون مخادعاً فإنها تضيف قولها : «لكنه هو نفسه كان مضحكاً بطريقة ما ! كان مختلفاً أو كشيء من هذا القبيل» . ويوضح تشاك أنه كان فى وعيه تماماً ولم يكن مخموراً . ويأتى دخول هيكى فى أعقاب وصفها له بمثابة لفتة فنية جميلة تجاه الشخصية . إنه يدخل فى زوبعة من التعاطف القلبى الذى يثيره الصبية ؛ فهو يغنى ألحاناً مرحة ، ويطلب الشراب للجميع ، ويتحرك وسطهم ، ويشد على أيديهم ، ويحييهم كل واحد باسمه ، ويسبغ بركاته عليهم بأسئلته التى لا يتوقع عليها إجابات : «كيف حال ابنك ؟» «كيف حال الصبى ؟» هناك عاطفة أصيلة فى هذا السلوك ، لكنّ هناك حساباً عقليا أيضاً .

إنه قومسيونجى وقد حذرت كورا المتفرجين صراحة مما أدى إلى الإحساس بأن هناك شيئاً غير سوىّ ، بل إنهم يشتبهون فى أنه أحضر معه فاتورة بالبضائع والسلع التى يمكن أن يسوّقها فى هذه السوق غير المتوقعة . إنه بالتأكيد لم يجلب معه السلوى التى توقع الحالمون أن تهل مع مجيئه . ويبدأ شكهم من اللحظة التى يرفض فيها نفسها الشراب معهم : «لقد كانت كورا على حق يا هارى : فقد تغيرت : أعنى فيما يتصل بإدمان الخمر ، فلم أعد فى حاجة إليها بعد الآن»

لقد جاء هيكى لإنقاذهم :

«كنت أعنى إنقاذكم من الأحلام التى لن تتحقق ، إننى أعرف الآن من خلال تجربتى أن هذه الأحلام هى الأشياء التى تسمم حياة الإنسان وتحطمها وتمنعه من الحصول على أى نوع من السلام . آه ! لو تعلمون كم أشعر بالحرية والرضا الآن ! إننى أشبه رجلاً جديداً . والشفاء سهل الحصول عليه لدرجة لا تصدقونها طالما أنكم تملكون الحمية . تماماً مثل القول القديم المأثور الذى ينادى بأن الصدق والأمانة أفضل سياسة ! نعم إنه الصدق مع نفسك . هذا هو ما أقصده . كل ما عليك أن تعمله أن تتوقف عن الكذب على نفسك وعن خداع نفسك فيما يختص بالأيام المقبلة .»

إن أسلوبه هذا من شأنه أن يفرق شمل الجماعة . إن إصراره على أنه يتحتم على كل واحد أن يواجه الحقيقة لابد أن يحيل المجموعة إلى شذرات متناثرة . فهو لن يدع أحداً يمارس ما يعتبره نوعاً خاطئاً من أحاسيس الشفقة الممزوجة بالرثاء ، إنها الإحساس الذى يمارسه لارى والذى يغذى الأوهام . وعندما يتعرون ويتخلصون من اعتمادهم المزدوج بعضهم على بعض يتحولون جميعاً إلى أناس متحفزين للدفاع عن أنفسهم ، ومعرضين للثورة الغاضبة على أتفه الأشياء ، فى حين أن الشك ينهشهم من الداخل : فالنكات التى لا تثير الاستياء والتى تعودوا

أن يثير بها بعضهم بعضا – أصبحت هجوماً جارحاً ! هناك أيضاً العنف أو احتمال وقوعه على الأقل . وكان المحاربون القدامى فى حرب البوير قد عاشوا فى سلام معاً على الرغم من العداء القديم بينهم ، إلا أنهم الآن قفزوا فجأة للإمساك بخناق كل منهم للآخر. يشهرجوموت سكيناً فى حين يخرج روكى مسدسه لمواجهة تهديده . وبالنسبة لهيكى فإن هذا كله موقف مؤقت ، وتصحيح ضرورى قبل أن يبلغوا الاستقرار والسلام فيما بينهم وبين العالم . إنه يشاكسهم ويثير مواجعهم ويحفر داخل نفوسهم لدرجة أن كل واحد منهم يحاول الهرب منه بالتصرف الوهمى على أساس من أحلام الغد ، ومن ثم يخرج فاراً ، لكنه يعود والإحباط يأخذ بكل تلابيبه . يقول روكى : «لقد تعرى الجميع ! كل على حقيقته . لم أستطع أن أشعر بالأسف لأجل هؤلاء المتسولين البؤساء عندما قدموا هذه الليلة واحداً بعد الآخر ، مثل كلاب الشوارع وهى تضع ذيولها بين ساقيها ! » وليس روكى بالملاحظ الموضوعى لأنه يشعر بالإحباط والهزيمة هو الآخر . لقد اتفق على تسمية نفسه «قواداً» ، فهذا أكثر دقة من الاصطلاح الذى يطلق على الشاب الذى يجالس الفتيات فى البار . لكنه يواجه حقيقة نفسه فقط من خلال دعوته للآخرين – باريت ولارى – لكى يشاركاه . فى امتهان الحرفة نفسها . وبالنسبة لجميع الذين قام هيكى بتغييرهم فقد عادوا إلى النقطة التى بدءوا منها . يقول هوجو لهارى هوب : «إنك تبدو مضحكاً ، إنك تبدو ميتاً» ، وذلك عندما عجز هارى عن القيام بجولة سيراً على الأقدام حول الحى الذى فيه مبانى الحكومة ، وعاد على أعقابه متعثراً إلى البار ؛ ليجد أنه لا يستطيع معاقرة بنت الحان حتى فقدان الوعى أو إعادة إحياء أحلام الغد !

يحيل لارى تعليق هوجو إلى اتهام يتحول فى الحال إلى هجوم على هيكى وتلخيص لمدلول الأثر الذى مارسه عليهم : «إنه سلام الموت ذلك الذى أحضرته معك ! » وعندما يحل سلام هيكى على هارى هوب ويصفه لهارى بهذا الوصف الذى لا يحيد عنه فإن المتفرجين لا يصابون بالدهشة ؛ لأن هيكى كان قد توحد شخصياً و الموت منذ الفصل الأول عندما قال ويللى أوبان – بعد أن عجز عن اقتناص شراب من باريت – قال : «دعنا نصلى معاً من أجل أن يصل هيكى على الفور ، هيكى القومسيونجى العظيم . . . . فلنتعلق بمجىء هيكى أو الموت ! »

وفى نهاية الفصل الثانى عندما يضع هيكى لمسته الكئيبة النهائية على حفلة هارى يقول للمحتفلين الذين فقدوا الأمل فى الابتهاج الحقيقى : إن زوجته قد ماتت مما جعل لارى يندفع

قائلاً دون أن يطلب أحد منه التطوع لهذا القول : «نعم لقد شعرت أنه جلب إليه لمسة الموت معه ! » وكانت الكلمات التى يستخدمها هيكى فى محاولته إقناع المجموعة بمنطقه هى «اقتلوا أحلام الغد ! » ، وهى جملة لا توحى فقط بالكشف الذى لا مفر منه والذى يؤكد أنه اغتال زوجته : بل ترمى أيضاً إلى حالة الموات التى سيترك فيها أعضاء الجماعة الذين يفترض فيهم أنهم حصلوا على الخلاص .

وفى الفصل الأخير عندما شعر هيكى بالفجيعة فى نتائج مهمته التبشيرية فإنه يدلى باعترافه على أمل أنه سيجدد هؤلاء التعسين الذين تغيرت عقيدتهم على يديه . يفعل هذا بتقديمه ثغرة للهروب وليس بضربه مثلاً لهم . ويتشبثون باحتمال جنونه عندما قتل إيفيلين ، ويستغلون هذا الافتراض فى رفض كل ما فعله وماقاله منذ الجريمة ، وتتحول أفعالهم وسقطاتهم إلى محاولات لمداعبة صديقهم . وبذلك لم يحدث أى اختبار حقيقى لأحلامهم فى الغد ؛ ومن ثم يحاولون مرة أخرى بناء عالمهم الوهمى ! ويتذكر روكى بالمناسبة السيارة التى لم يكن لها وجود على الإطلاق والتى أوشكت أن تدوس هارى عندما حاول الخروج من البار . قال : «بالتأكيد لقد رأيتها ! لقد نفذت بجلدك منها فى آخر لحظة ! وكنت ظننت أنك أصبحت فى عداد الموتى ! » ثم أضاف متردداً : «خذها منى كلمة قواد أمين ! » وبكل الفهم لشخصية روكى يرد عليه هارى بالإجابة التى تجعله ينسى أنه قواد ؛ يعترف هارى له بقوله : «لابأس عليك أنك قواد ! » ثم يستخدم صفة روكى لكى يبتكر نكتة مألوفة ومقبولة : «لكن بالله عليك لا تشد تلك الحثالة الأمينة إليك ! يجب عليك أنت وتشاك أن يكون لكما سجلان فى اتحاد لصوص المنازل والبنوك ! »

ويبدأ الآخرون فى إعادة بناء قناطرهم ، ويستأنف الويسكى مفعوله مرة أخرى ! ويصبح واضحاً بأكثر من طريقة واحدة أن هوب قد أصبح المثل الأعلى الخالد لهم طالما أنه هو الذى يمدهم بالشراب ، ويعرف كيف يعاملهم المعاملة المريحة ؟

وإذا ركزنا البؤرة – كما فى الوصف الذى سبق ذكره – على الجماعة بصفتها مركز الحدث فمن الممكن تقريباً أن نعتبر المسرحية حدوتة يمكن أن تنتهى بالسطر الذى يعد من أقدم السطور إراحة للنفس فى تاريخ السرد القصصى : «وهكذا عاشوا فى التبات والنبات وخلفوا صبياناً وبناتٍ ! » . وربما كانت مسرحية «بائع الثلج يأتى » بمثابة حدوتة أخلاقية خالصة تدور حول عجز الإنسان عن العيش بدون أوهام ، لكنها على أية حال أكبر من ذلك ! إنها مثيرة وعجيبة

مثل ذلك النوع من القصص الذى يلجأ إلى التحذير ، لكن قوتها الدرامية تكمن فى شخصياتها الثلاثة الرئيسة التى تلعب لعبتها المؤلمة والتى تتردد بين الحقيقة والوهم فى مواجهة النمط الاجتماعى الذى يتردد بدوره بين الخسارة والمكسب . إنها شخصيات هيكى وباريت ولارى الذين لا يشعر أحد منهم بالألفة فى بيت هارى هوب .

وعلى سبيل التهكم فإن هيكى – من بين الثلاثة – هو أكثرهم ارتباطاً بحلمه الذى يدور حول القصر . فهو بصفته عضواً دائماً فى «حركة الغد» قد جاء دائماً إلى بيت هارى لكى يغذيهم بالأحلام غير الممكنة مثل ذلك الحلم الذى اشترك فيه وزوجته والذى تمثل فى تيقنه من أنه سيستطيع إصلاح شخص ما وإرشاده إلى سواء السبيل مهما كان منغمساً فى الخمر والدعارة ! ومن ثم يصبح الزوج الكامل لإيفيلين الزوجة الكاملة ! وعندما قتل ذلك الحلم بقتله زوجته فإنه يصل مرتدياً حقيقته الجديدة بفخر ، لكن الوقت لا يستغرق المتفرجين طويلاً قبل أن يكتشفوا أن وجهه المغسول النظيف مجرد قناع آخر ! ومنذ اللحظة التى يطأ فيها هيكى خشبة المسرح يصبح من الواضح أنه مدفوع بحاجة ملحة خاصة به ، وأن رغبته فى خلاص أصدقائه وإنقاذهم هى أكبر بكثير من مجرد سلوك عطوف ضل سواء السبيل . ويوحى أونيل بهذا بالطريقة التى يطعم بها أحاديث هيكى الناعمة ظاهرياً بالتردد ، ويلمح بأنها سوف تؤدى إلى لحظة الكشف النهائية . وفى إنتاج كوينتنيرو للمسرحية تأكدت هذه الصفة فى هيكى من خلال أداء جاسون روباردز الابن الذى أدى الدور بحدة عصبية تمثلت خارجياً فى تشنجات الأصابع ، وحركات الوجه التى أوحت بعدم قدرته على التحكم فيها .

وللحفاظ على الدافع الذى أدى به إلى قتل زوجته – أى أن يجلب لها السلام وأن يحررها من خيبة أملها المستمرة فى النكسات التى تصيبه – فإن هيكى يقنع نفسه أنه قتلها عن عمد وأن اغتيالها كان الفعل الذى حرره نهائياً من خداع النفس ومن اعتماده على غد وهمى !

وعلى أية حال فإن اعتقاده الراسخ – مثله فى ذلك مثل تصميم روكى على تسمية نفسه بالقواد – لم يستطع أن يحافظ على نفسه بدون سند خارجى . إنه يتحتم عليه أن يحطم كل الأحلام فى بيت هارى هوب ، كما حطم حلمه هو ، وأن يستخدم شهادة أصدقائه الذين عثروا على السلام الداخلى حديثاً فى تدعيم وهمه هو الذى لم يتيقنه . إن حديثه الطويل الذى يدلى فيه باعترافه فى الفصل الأخير – والذى تغاضى فيه عن اعتراضات الرجال الذين لم يرغبوا الاستماع إليه – هذا الاعتراف كان فى حقيقته اعترافاً لنفسه ، ومحاولة للتشبث بالحلم الجديد

الذى يؤكد له أنه تخلص من الأحلام والأوهام . وعلى أية حال فإنه يفقد تحكمه فى قصته التى يرويها ، وعندما يصل إلى قمة عقدتها – أى الجريمة نفسها – فإنه يعترف بكل رفضه المكبوت الغاضب لإيفيلين ، وبكل سنوات الذنب التى خيب فيها أملها فى كل مرة كانت تغفر له فيها ذنبه الذى تكرر أكثر من مرة : «حسناً ! أنت تعلمين ماذا تستطيعين أن تفعلى بحلمك ووهمك الآن ، أيتها العاهرة الملعونة ! »

وعندما اصطدمت أذناه والكلماتُ الخارجة من فمه تلعثم معترضاً بقوله : «لا ، ولم أقصد هذا إطلاقا » ثم تشبث بأقرب خاطر يمكن أن يريح باله : «أنت تعلم أننى لابد أننى كنت خارج قواى العقلية ! أليس كذلك أيها الحاكم ؟ »

فى أول الأمر كان هيكى متردداً فى التخلى عن مهمته ، لذلك حاول إنكار أنه كان « ملتاثاً منذ ذلك الوقت » لكن حانة هارى تنهض على الحرف والمهام الوهمية فى حين أن هيكى يعيد إليهم أحلام الغد فى مقابل حلمه المجنون المريض الجديد . (٩)

إن الشىء المهم المتعلق بهيكى فى نهاية المسرحية لا يتمثل فى أنه فى طريقه المحتمل إلى الموت الفعلى ، إذ إنه لا يمكن تنفيذ حكم الإعدام فى أية شخصية بعد إسدال الستار ! لذلك يتمثل هذا الشىء المهم فى أننا عندما نراه ونسمع عنه لآخر مرة نجده لايزال يصر على أنه لم يحصل على «أى أمل كاذب ملعون أو أى حلم وهمى بقى معه » ، فى حين أنه ينهمك فى إقامة بنائه الخيالى المرتبط بإيفيلين ويصبح أخيراً أفضل نموذج درامى للمضمون الفلسفى الذى تبلوره الجماعة فى حانة هارى هوب : فهو من الناحية الروحية ينتمى إليها ، لكن طالما أن حلمه وهمٌ مدمر فلابد أن يرفض من الجماعة ، إنهم يمنحونه بعض السلوى لكى يأخذها معه فى رحلته الأخيرة .

ويشبه دان باريت هيكى من نواح كثيرة ، لكنه يخالفه تماما فى الحاجة التى دفعته إلى الذهاب إلى حانة هارى هوب : فهو ينوء بحمل الأعذار أكثر من إذعانه للأوهام ، وفى مثل هذه الأعذار لا يوجد ثمة سلوى أو عزاء . لقد أتى ليجد الموت الحقيقى وليس الموت فى أثناء الحياة الذى جاء به هيكى ليقايض به بوصفه السلام الذى جلبه معه ، ولكى يجعل باريت من لارى سليد الشخص الموكول إليه تنفيذ حكم الإعدام فيه . وعندما يتقابل باريت وهيكى لأول مرة فى نهاية الفصل الأول فإن هيكى يفترض أنهما لابد أن يكونا قد تقابلا من قبل . وعندما يتيقن أن ذلك أمر مستحيل يصر على قوله : «لكنى مازلت أشعر تماماً أنه سبق لى أن

عرفت عنك شيئاً ما . إننا كلنا أعضاء فى المسكن نفسه – بطريقة ما ». لقد ارتكبوا جرائم متشابهة وبالدافع نفسه تحول باريت إلى مخبر بوليسى ووضع أمه الفوضوية روزا ورفاقها السياسيين فى السجن . هذا هو القتل الفعلى وخاصة أن باريت نفسه وصف أمه بأنها امرأة خلقت للحرية ، وأن الحكم عليها بالسجن لا يعنى سوى حتفها . فى أول الأمر يتظاهر بأنه هارب من النظام البوليسى نفسه . ثم يعترف أنه كان المخبر السرى لكشف خطط المجرمين ، ويلتمس لنفسه العذر بالإصرار على أن عملية القبض على أمه كانت بمحض الصدفة ، وأنه أرسل تقاريره عن الحركة بدافع من الوطنية أو بدافع من الجشع . وأخيراً من خلال تطاير أصداء الاعترافات ، ومقاطعات هيكى فى مونولوجه الذى يدلى فيه باعترافاته هو الآخر – يعترف بأن ما فعله كان بدافع الذنب الذى لم يستطع أن يعيش به ؛ كما كانت توقعات أمه : مثله فى ذلك مثل هيكى بالنسبة لإيفيلين : «أنت تعلمين ماذا تستطيعين أن تفعلى بحلم حريتك الآن ، أليس كذلك ، أيتها العاهرة الملعونة العجوز ؟ » لقد لجأ إلى لارى – الذى كان عشيقاً لأمه وفى منزلة الأب بالنسبة له – كما لجأ إليه مراراً من قبل ، لكى يجد السلام الذى لم يكن يعنى فى حالته سوى الشجاعة فى الانتحار . وفى دوامة غضبه وشفقته يتسبب لارى فى أن يلقى الصبى حتفه .

إن لارى هو الشخصية الفريدة فى المسرحية التى تمر بتحول حقيقى . فعندما نقابله لأول مرة يظهر أمامنا بصفته «الفيلسوف البدائى القديم » ، والرجل الذى حصل على «مقعد فى مقصورة الموضوعية الفلسفية » كان من الواضح أنه يجلس فى حانة هارى هوب فى انتظار راحة الموت منذ أن هجر كلاً من روزا والحركة السياسية لسنوات مضت . لقد كان هجراً بمفرده لأنها – على حد قول باريت : «عندما كنت تسمعها أحياناً فإنك تظن أنها كانت الحركة ذاتها »

ومن الواضح فى بدايات الفصل الأول أن لارى كان بمثابة الآمر لهذه المجموعة من البشر المندثرين ؛ إذ إنه على استعداد لكى يصب عطفه على أى واحد فى أية لحظة .

ومن الواضح أيضاً أن تشاؤمه كان بلاغياً مظهرياً : ذلك أنه يقتبس قول هاينه عندما يقول : «إن أفضل الأشياء لم يقدر لها قط أن تولد » ، وأنه لا يفعل شيئاً من شأنه أن يسرع بنفسه إلى «النوم المريح الطويل » للموت الذى كان يفترض أنه مشغوف به . ويكمن أحد الأسباب فى وجود باريت فى المسرحية فى أنه يلمح بأن واحداً من الطرق المؤدية إلى السلام قد

أغلقت فى وجه لارى . وعندما يستمر هيكى فى بيع بضاعته الوهمية إلى لارى – يصر على « أن كل ما يقوله طابور الفلاسفة ، وأن انتظار النوم الأعظم – كل هذا من قبيل الأوهام » وعلى الرغم من أن هيكى يفشل فى إقناع لارى بكلماته فإنه يجبر لارى على أن يصبح عدواً له حتى تطفو كل أحاسيس العطف والشفقة على السطح . إن عملية إرسال باريت للقاء حتفه اعتراف من لارى بأنه شخص محب للمواقف المظهرية وإدراكه أن حلمه قد تلاشى . ونظراً لعجزه عن الانضمام إلى بقية الأصدقاء فى عودتهم إلى الوهم الغارق فى الويسكى ، أو عن أن يتبع باريت فى هروبه من النار – فإنه يقبع فى مكانه فى نهاية المسرحية ليجسد منظره بقعة هادئة على مسرح زاخر بالضجة ؛ ويندب قدرته على معرفته الجديدة بذاته : « يا إلهى ، إننى الوحيد الذى وقعت بالفعل تحت وطأة الموت الذى جلبه هيكى معه إلى هذا المكان ! إنى أعنى ما أقوله الآن من صميم قلبى الجبان ! »

وإذا كنت أفترض أن « بائع الثلج يأتى » صورة مصغرة للعالم ، فإنها تشكل عالماً يعيش فيه معظم الناس على الوهم ، والذى لا يتوقع فيه الرجل الذى يستطيع التوغل ببصره فى الحقيقة سوى الحزن العظيم . يقول هام فى مسرحية صامويل بيكيت « نهاية اللعبة » : « استخدم يدك ، ألا تستطيع ذلك ؟ استخدم مخك . إنك على الأرض ولا شفاء لك من هذا الوضع ! » وحانة أونيل – على النقيض من مفهوم بيكيت « للكيان الداخلى العارى » – لها علاقة وثيقة بالعالم الخارجى : ذلك أن أونيل يقوم بكتابة مسرحية اجتماعية وفلسفية فى الوقت نفسه . إن « بائع الثلج يأتى » بكل حديثها عن الأحلام والأوهام – تصبح تعليقاً على الحلم الأمريكى الذى ربما يكون أعظم وأضخم حلم بينها على الإطلاق ! وتبدو حانة هارى هوب – مثل السفن التى وردت من قبل فى مسرحيات أونيل التى تستمد مضمونها من حياة البحر زاخرة بالأنماط القومية من الناس ، ليس لأنها تمثل العالم ، بل لأنها صورة مصغرة لأمريكا لا تزيد عن سعة إناء طهى الصلصة ، حتى الأجنبيان اللذان أرادا العودة إلى بلديهما – هذان المحاربان القديمان فى حرب البوير – جاءا هنا للمشاركة فى معرض سانت لويس الذى يعد المعرض الأمريكى القح على المستوى العالمى على سبيل الاحتفال بالذكرى المئوية للمعرض التجارى فى لويزيانا ، والتى أسماها ثيودور روزفلت فى خطابه الذى ألقاه خصيصاً فى هذه المناسبة : « هذا الحدث الذى يبز أى حدث آخر فى أنه حتم علينا أن نكون أمة عظيمة آخذة فى الاتساع والانتشار » إن شخصيات أونيل قطاع من تلك الأمة بحيث تبدو

أكثر شمولاً من مجرد أصولها القومية والعرقية . وأوهامها تمد جذورها فى الواقع الذى خارج الحانة ، لكن هذا الواقع له أوهامه الخاصة به والمرتبطة بالنجاح والتقدم والتوسع . وتتمثل دنيا الأعمال الأمريكية فى هيكى ذلك القومسيونجى ، وجيمى تومورو رجل الدعاية ، وويللى أوبان الذى كان أبوه رجل أعمال ناجحاً حتى أغلقت الشرطة مصنعه لإنتاج الجرادل . وعلى الأقل فإنه على المستوى الحكومى نرى فى هارى هوب تجسيداً للحكومة الأمريكية إذ يصنفه أونيل بأنه «رجل شرطة صغير ترك الخدمة بسبب سلوكه غير الأمين ! » ؛ كما ينطبق الوضع نفسه على بات ماكجلوين ملازم الشرطة السابق الذى طرد من القوة بسبب تلقيه للرشا .

ويتمثل اليسار الأمريكى فى هذين المؤيدين للحركة الفوضوية : هوجو ولارى كما يتمثل فى باريت وهو آخر من خان الحركة . إنهم ليسوا ممثلين نموذجيين ، لكنهم بهيئتهم التجريدية والتشريحية يمثلون أحلام النجاح ، وأحلام الديمقراطية ، وأحلام الثورة وكل الظواهر التى تدل على الحلم الكبير المرتبط بمجتمع غني سعيد . ولعل هذا هو السبب فى أن كثيرا من الشخصيات فى المسرحية تنظر خلفها فى حنين[10] إلى نهاية القرن التى تمثل العصر الذهبى للتفاؤل الأمريكى . وكما يقول لارى فى سخرية مرة : «إنها لعبة عظيمة ، أعنى اللهث وراء السعادة ! » ومع ذلك فقد كتبت المسرحية فى عام ١٩١٢ أى قبل الحرب العالمية الأولى بفترة وجيزة ، وهى الحدث الذى مزق إيمان القرن التاسع عشر بالتقدم بالنسبة لمعظم العالم ، إن لم يكن بالنسبة للولايات المتحدة . و «بائع الثلج يأتى » تعليق غير مباشر على السنوات التى بين حديث ثيودور روزفلت فى سانت لويس فى عام ١٩٠٣ وحديث يوجين أونيل إلى صحفى أجرى معه مقابلة فى عام ١٩٤٦[11]. لقد وعد الرئيس روزفلت بأننا «سنجعل من هذه الجمهورية أعظم أمة فى حريتها ونظامها وعدلها وجبروتها ، أمة لم ينطلق مثلها من رحم الزمن ! »

قال يوجين أونيل :

«لقد آمنت الآن بالنظرية التى تقول : إن الولايات المتحدة بدلاً من أن تكون أنجح بلد فى العالم – أصبحت أعظم فشل فيه ! . . لقد مُنحت كل شىء ، أكثر من أى بلد آخر . . . إن مفهومها الرئيس يتمثل فى اللعبة الخالدة التى تحاول امتلاك روحك عن طريق امتلاك شىء خارج عنها ، وبذلك تفقد روحك ومعها ذلك الشىء الخارج عنها فى الوقت نفسه ! »

إذن فمسرحية «بائع الثلج يأتى» ليست ببساطة مسرحية متناسقة وتجربة لممارسة العدمية المثيرة للتعاطف والوجدان ، بل هى وثيقة تاريخية أيضاً .

ملاحظـات

١ - «الثلج الجاف» «بارتيزان ريفيو» المجلد الثالث عشر (نوفمبر - ديسمبر ١٩٤٦) ص ص ٥٧٧ - ٥٧٩ . وقد أعيد طبع المقابلة فى كتابها «مشاهد وعروض» (نيويورك - ١٩٥٧) .

٢ - «كينيون ريفيو» المجلد الرابع عشر (صيف ١٩٥٢) ص ص ٤٧٦ - ٤٩٢.وتنهض مقالة بنتلى على تجاربه فى إخراج المسرحية فى زيورخ عام ١٩٥١ ، وأعيد طبعها فى كتاب «البحث عن المسرح» (نيويورك - ١٩٥٣)

٣ - من «هوجو تلك الشخصية فى بائع الثلج يأتى : الواقعية وأونيل» ، «المجلة الأمريكية الفصلية» ، المجلد الخامس (شتاء ١٩٥٣) ص ص ٣٥٧ - ٣٦٦.

أما عن تتبع أصول معظم شخصيات «بائع الثلج» فقد قامت بهذه المهمة الآنسة ألكسندر فى كتابها «تطويع يوجين أونيل» (نيويورك - ١٩٦٢) ، وآرثر وباربرة جيلب فى كتابهما (أونيل) (نيويورك - ١٩٦٢) .

٤ - كان أكثر العروض التحليلية للمسرحية إثارة للضجة عرض جون ماسون براون الذى ظهر فى «الساترداى ريفيو الأدبية» المجلد التاسع والعشرون (١٩ من أكتوبر ١٩٤٦) ص ص ٢٦ - ٣٠ . شعر براون بنفسه محاصراً بطول مسرحية أونيل وضخامتها ، فأطلق العنان لنفسه لكى يقول كل ما يخطر على باله عن «بائع الثلج» وأعيد طبع العرض تحت عنوان «البكاء فى الحانة» فى «شخصيات درامية» (نيويورك - ١٩٦٣) وقد تفاخر بنتلى بأنه اقتطع ساعة من المسرحية فى إنتاجه لها ، وكانت النتيجة أن «زيورخ حصلت على أمسية أكثر درامية من نيويورك . »

٥ - من «الستار السحرى» (نيويورك - ١٩٥١) ص ص ٣٩٧ - ٤٠٩ وخطاب أونيل الذى تم الإشهاد به فى بداية هذا الفصل أعيد تسجيله فى الفصل نفسه .

٦ - «ملحق رحلة» ، مجلة «ثياتر آرتس» المجلد الحادى والأربعون (أبريل ١٩٥٧) ص ص ٢٧ - ٢٩ ، ٨٨ .

٧ - «بعض التأليف الكوميدى لا يقاوم» كان هذا هو ما كتبه ناثان فى عرضه لإنتاج عام ١٩٤٦ فى «كتاب العام المسرحى : ١٩٤٦ - ١٩٤٧» (نيويورك - ١٩٤٧) ص ص ٩٣ - ١١١ . إن هذا ليس عرضاً ببساطة ، بل مقالة تحتوى - مع التغييرات الطفيفة - موجزاً لحياة أونيل التى ظهرت فى مجلة «أمريكان ميركورى» المجلد الثالث والستون (ديسمبر ١٩٤٦) ص ص ٧١٣ - ٧١٩ . وقد كتب بنتلى معترفاً

بأنه « لاشىء ، سحر خيالى – فى إنتاجنا للمسرحية – أكثر من الكوميديا الصغيرة التى صدرت عن قائد البوير والقبطان الإنجليزى » .

٨ – كانت أوجه الشبه بين « بائع الثلج » وهذه المسرحيات واضحة لكل من تناولوا المسرحية بالعرض عندما أنتجت لأول مرة . حتى روبرت جارلاند (نيويورك – جورنال أميركان ، ١٠ من أكتوبر ١٩٤٦) الذى تميز عرضه بعدم الصبر والحماقة – ذكر « الأعماق السفلى » ؛ وريتشارد واتس الابن (نيويورك بوست ، ١٠ من أكتوبر ١٩٤٦) وجد « مزيجاً من ساروبان وجوركى وكل من جون ماسون براون وجين ناثان ذكر المسرحيات الثلاث . ولعل أحد الأسباب وراء هذا التشابه مع ساروبان أن إيدى داولنج – الذى قام بإخراج « بائع الثلج » – قد أخرج من قبل « زمن حياتك » ولعب فيها دوجو . وربما هناك سبب آخر فى أن بعض المعلقين رأى ساروبان فى أونيل وهو أن الحانة فى « زمن حياتك » إنما هى من نوع الهيكل الذى يحمى هو نفسه كل من يلجأ إليه والذى نجده فى حانة هارى هوب فى « بائع الثلج » .

وهناك عدد من المقالات المطولة التى تقارن « بائع الثلج » بمسرحية « الأعماق السفلى » منها : مقالة هيلين ماتشنيك « خنازير العرافة كيركى : مسرحيات لجوركى وأونيل » ومجلة « الأدب المقارن » المجلد الثالث (ربيع ١٩٥١) ص ص ١١٩ – ١٢٨ ، وهى من أكثر هذه المقالات إثارة وعلى حسب علمى فإن مقالة واحدة منها لم تلحظ أنه يمكن مقارنة الشخصيات فى المسرحيتين من خلال عملية تبادل معقدة : فهيكى – الذى ينادى بالحقيقة – من المفروض أن يكون المعادل الفكرى للشيطان فى مسرحية جوركى ، فى حين أنه يقوم بوظيفة لوكا فى الحدث الدرامى ، على حين أن لارى – بائع الوهم مثل لوكا – تتشابه وظيفته تماما والدور الذى يقول به الشيطان ! .

أما أفضل مقارنة موجزة بين « بائع الثلج » و « البطة البرية » فيمكن أن نجدها فى الفصل الذى كتبه روبرت بروستاين عن أونيل فى كتابه « مسرح الثورة » (نيويورك – ١٩٦٤) ص ٣٤٠ .

٩ – بدأت مس ماكارثى عرضها للمسرحية بوصف هيكى بأنه « قومسيونجى مجنون يتاجر فى الأدوات المعدنية » فى حين قال بنتلى : إنه تحول إلى شخص « فاقد لقواه العقلية ! » هذا الافتراض يتجاهل فى الظاهر تركيبة الوهم المتنقل الذى تجسده الشخصية ومن ثم يحول المسرحية إلى ميلودراما تقليدية إن لم تكن فارغة متهافتة .

١٠ – فى طبعة « مسرحيات يوجين أونيل » (كاربونديل ، إلينوى – ١٩٦٥) ص ص ٦٦ – ٧٥ يقترح جون هنرى رالى أن الحنين للوطن والأهل الذى يسميه « النوع الوحيد المخلص من الإسراف العاطفى » – هذا الحنين يمثل الخط الأساس فى « بائع الثلج » ؛ ويحاول أن يضع الخلفية التاريخية فى مواجهة ذكريات بعض شخصيات أونيل التى تجسدها بالضرورة .

١١ – كانت مقابلة أونيل لجون س . ويلسون قد نشرت فى مجلة ب م (٣ من سبتمبر ١٩٤٦) ص ١٨. أما حديث ثيودور روزفلت فى احتفالات تدشين معرض لويزيانا التجارى بسانت لويس فى ٣٠ من أبريل

١٩٠٣ فيمكن أن يوجد فى «خطب رؤساء الجمهورية وأوراق الدولة» (نيويورك ١٩١٠) المجلد الأول، ص ص ٣٤١ – ٣٥٣ . وقد أعيد طبع هذا الحديث مع ملاحظات روزفلت العابرة يوم الافتتاح (٣٠ من أبريل ١٩٠٤) فى كتاب ديفيد ر. فرانسيس «معرض ١٩٠٤ العالمى» (سانت لويس ١٩١٣) .

معالم الثقافة الأمريكية



جون وليم وورد

عمل جون وليم وورد أستاذاً للتاريخ فى كلية أمهرست منذ عام ١٩٦٤ . وكان قد انضم إلى هيئة تدريس جامعة برنستون فى عام ١٩٥٢ وظل هناك حتى عين فى أمهرست .

حصل الأستاذ وورد على درجة ليسانس الآداب من جامعة هارفارد ، وعلى درجة الماجستير والدكتوراه من جامعة مينيسوتا .

وهو مؤلف كتاب « أندرو جاكسون : رمزاً لعصره » الذى حصل من أجله على جائزة جون هـ . داننج الشرفية التى يمنحها الاتحاد الأمريكى للتاريخ .

وقد قام بترجمة وتحقيق وكتابة مقدمة كتاب « المجتمع والأخلاق والسياسة فى الولايات المتحدة » لميشيل شيفالييه ؛ كما كتب مقدمات لطبعات دار « المكتبة الأمريكية الجديدة » لكتب « البرارى » لجيمس فينيمور كوبر ، و « قصة مدينة ريفية » لإدجار و . هاو .

وقد قام بالاشتراك مع الأستاذ هينيج كوهن (من جامعة بنسلفانيا) بتحقيق سلسلة كتب دار « دابلداى آنكور » التى نشر منها ثلاثة بالفعل .

(٣٢) جون ف. كينيدى: **صور من الشجاعة**

بقلم: جون وليم وورد

يظهر الغلاف الخلفى للطبعة التذكارية لكتاب «صور من الشجاعة» جون ف. كينيدى وقد أرتسمت على وجهه تلك الابتسامة المعدية مع ذراعه الممتدة بإصبعه التى تشير إلى الأمام، فى حين وقف خلف خاتم رئيس الولايات المتحدة وأمام علم الولايات المتحدة المطرز. ويكاد النشاط، والشباب، والثقة الباهرة، والحماس لخوض النقاش أن يقفز من الصورة. كل هذا يقفز من خلفية من الأسود القاتم. لقد مات جون ف. كينيدى!

وأن تجلس الآن وصورة الرجل الحى بين يديك فإنه مازال من الصعب تصديق أنه لم يعد بعد حيًّا، وأنه مات قبل أن يبلغ السابعة والأربعين من عمره. لكن من خارج النطاق الأسود للموت مازال كينيدى يعيش على نطاق أوسع من الحياة نفسها فى ذكريات وعواطف وعقول مواطنيه الأمريكيين.

لقد أصبح كينيدى الحقيقى بعد الموت كينيدى الرمزى، الرمز الذى احتشدت حوله تطلعات ومثل وآمال الأمريكيين تجاه أنفسهم وتجاه بلادهم. ويقف كينيدى الرمزى هذا أيضاً بين القارئ وكتاب كينيدى نفسه. نحن نعلم ما حدث وأننا لا نستطيع تجاهل هذا العلم.

والآن نقرأ: «صورٌ من الشجاعة» بنظرة مختلفة: فالحاضر يغير معنى الماضى. ونحن نستطيع الحصول على هذا السجل مباشرة –كما يحب المؤرخون القول بذلك– لكن معنى ذلك

أن السجل المباشر قد امتزج بتضاعيف المعنى الذى نحاول كل يوم استيعابه من وسط فوضى الحاضر المعاش . إن ذكرى جون ف . كينيدى جزء من هذا الحاضر .

فى عام ١٩٥٥ نشرت دار « هاربر إخوان » كتاب « صور من الشجاعة » عندما كان جون ف . كينيدى هو « جاك » كينيدى عضو مجلس النواب عن ولاية ماساتشوستس . وإذا لم يصبح كينيدى رئيساً للولايات المتحدة ، بل إذا لم يتم اغتياله فى دالاس بتكساس قبل أن تتاح له فرصة إضافة تلك اللمسة العاطفية إلى منصب الرياسة - فإن كتاب « صور من الشجاعة » كان من الممكن أن يكون ببساطة واحداً من الكتب الذكية والمثيرة التى من المحتمل أن نتذكرها ، لكن ربما لن نتذكرها بمثل هذا الشعور الحاد ، لكن مستقبله قطع بوحشية من جراء أحد أعمال العنف التى تعد جزءاً من الثقافة الأمريكية بالدرجة التى يعد بها نفسها تفاؤل ومثالية الشاب الذى سقط فى دالاس . لقد سقط قبل أن تسمح أعماله للمؤرخ لكى يقيس أفعاله بأقواله . لهذا السبب يعد « صور من الشجاعة » الآن كتاباً هامًّا . إننا نبحث عن استيعاب للإنسان لكى نفهم الاستجابة العاطفية العميقة لذكرى الرجل ، ونبحث عن بعض الوميض لكى نخترق الظلام !

إن هذه القضية هامة ، ويمكن عرضها من خلال الأقصوصة : فالتركة العاطفية التى تركها كينيدى لها صدى حاد فى الولايات المتحدة ، لكنها ربما كانت أكثر عمقاً حتى أكثر حدة فى أوربا الغربية . والأمريكى خارج بلاده وخاصة إذا كان أستاذاً للتاريخ الأمريكى يحاضر فى إنجلترا أو فى بلجيكا أو فى فرنسا أو فى إيطاليا - فإنه يقف مبهوراً أمام الأسطورة الحية لكينيدى خارج الولايات المتحدة . ويبدو الأمر تقريباً كما لو كان أصدقاؤنا يريدون بقدر استطاعتهم النظر إلى أمريكا من أفضل وأرق زاوية .

وعلى النقيض من ذلك فإنه من الناحية الفكرية والعقلية يحاول المرء أن يعيد التوازن ويقرر أن تلك الأسطورة قد فاقت حدود الواقع ، وأن كينيدى لم يحقق فى منصبه ما يستدعى هذا التقدير المبالغ فيه له والذى يقابله المرء فى كل مكان . وقد حدث هذا بالضبط فى مؤتمر عن التاريخ الأمريكى فى الجامعة الكاثوليكية فى لوفان ببلجيكا : فى ذلك المؤتمر أصر الأوربيون الشبان على الاستمرار فى جعل كينيدى نموذجاً للامتياز فى حين وجد الأساتذة الأمريكيون أنفسهم فى موقف حرج يبدو مقارباً للبرود ونائياً عن العاطفة التى أثارها اسم كينيدى كلما جاء ذكره .

وكان أحد المؤرخين الأمريكيين محقًّا تماماً عندما أوضح أن المؤرخين لم يقوِّموا أى رجل بصفته رئيساً للجمهورية بما قاله قبل أن يصل إلى هذا المنصب ، أو بما قاله أو فعله بعد أن ترك الرياسة ، بل بما فعله وليس بما قاله فى أثناء توليه منصب الرياسة بالفعل . وطبقاً لهذا المعيار لم ير سبباً ممكناً وراء وضع كينيدى فى هذه المرتبة العالية جدًّا ، وعلى سبيل الاستفزاز ذهب إلى القول بأنه لم يفهم ، بل لم يستطع أن يدرك السر فى التبجيل العاطفى لذكرى كينيدى . وكما هى العادة دائماً عندما تلمس الأيدى القذرة شيئاً مقدساً فقد هاجت العواطف ، وفى حمى المناقشة التى تلت ذلك تشعب كثير من الكلام حول ما سمى « بأسلوب » أو « منهج » كينيدى . وأخيراً عندما بلغ الضيق أشده بشاب يجلس فى نهاية القاعة قفز واقفاً ، ومثل الشباب فى كل مكان ندد بالتشكيك البارد الخالى من الدم الذى يتميز به من هم أكبر منه فى السن . وختم كلامه برفض كلمة « الأسلوب » أو « المنهج » ذاتها ؛ فهى بالنسبة له تفوح بالكثير من رائحة الأزياء الراقية أو الملابس التى تلبس وتخلع بالسهولة نفسها ؛ وتنضح بالكثير من أسلوب الصورة المصطنعة التى ترتبط فى ذهن المرء بالحسابات التجارية فى شارع ماديسون بنيويورك أو بعالم الدعاية ذى المظاهر الخادعة . وبدلا من هذا دافع عن أهمية « روح » كينيدى ، أو ذلك الإحساس الرائع الذى استلهمه الشباب أمثاله من كينيدى والذى جعل من الممكن بالنسبة لهم مرة أخرى الإيمان بالسياسة والمثل العليا والحياة الفضلى !

كان الشاب على حق وهو ما جعل المؤرخ يتذكر كلامه جيداً . إن كثيراً من أهمية جون ف . كينيدى فى اللحظة الراهنة لا يرجع إلى ما فعله أو إلى مالم ينجزه فى منصبه ، بل يرجع إلى ما كان يمثله ومازال يمثله بالنسبة للخيال الأمريكى . إنه من هذا المنظور يستطيع المرء اليوم أن يعود لإلقاء نظرة على « صور من الشجاعة » : ماذا يقول لنا الكتاب عن الرجل الذى فقدناه ؟

يتكون « صور من الشجاعة » من ثمانية فصول ، أو ثمانى صور لرجال دخلوا مجلس الشيوخ فى الولايات المتحدة اعتماداً على أعمالهم المتعددة التى قاموا بها فى لحظات حرجة من تاريخ السياسة الأمريكية ، والتى أبرزت شجاعتهم وقدرتهم على مقاومة الضغط السياسى ، والصمود كأفراد على أساس إدراكهم الشخصى لما هو حق وكان الفصل الأول « الشجاعة والسياسة » والفصل الأخير « معنى الشجاعة » – بمثابة قوسين تحيطان بالصور الثمانى . وبحكم أن

كينيدى نفسه كان نائباً فمن الواضح أنه كان يكتشف إدراكه الخاص لما يعنيه شغل مثل هذا المنصب الهام .

وبصرف النظر عن أن أبطال كينيدى الثمانية كانوا كلهم من نواب الولايات المتحدة فإننا لا نجد أى إقليم أو حزب أو لحظة من الزمن يمكن أن تحتويهم أو تستغرقهم . إنهم لم يأتوا فقط من أحزاب وجماعات مختلفة فى تاريخنا القومى ، بل أتوا من الشمال والجنوب ، من الشرق والغرب . لكن مهما كانت هويتهم السياسية ، ومهما كان التجمع الذى ينتمون إليه – فإن كل واحد من نواب كينيدى الثمانية اختار فى لحظة حرجة سبيلاً غير مطروق وغير محبوب ، وتصرف فى ضوء ما يؤمن بأنه المصلحة العليا للأمة ككل ، ضد حزبه ، وضد تجمعه حتى ضد إرادة أعضاء دائرته ! إنها تلك الخاصية الشخصية الأصيلة التى تمثل الطبيعة المشتركة بين هؤلاء الثمانية .

أما بالنسبة للمزاج ، ونوع القرار السياسى الذى يواجهه كل منهم ، والنتائج المترتبة عليه – ففى هذه العناصر فقط يكمن الاختلاف والتناقض : فبعضهم يقف وراء المبدأ ، وبعضهم يتبع سياسة الالتقاء فى منتصف الطريق ، فى حين يتشبث الناس ببقاء بعضهم فى المنصب والمحافظة عليه ، على حين يلجئون إلى رفض بعضهم الآخر والإساءة إلى سمعتهم ، لكن الجميع يبرزون ما يسميه جون ف . كينيدى الشجاعة السياسية .

ويستطيع المرء أن يقول كلمتين عن الأفعال الثمانية للشجاعة السياسية التى يتكلم عنها كينيدى . الفعل الأول بسيط ، إذ يصف كينيدى كل قرار بأنه قرار من أجل المزيد من المصلحة القومية ، وليس من أجل مصلحة حزبه ، وليس حتى من أجل المصلحة التى يراها الناس الذين ضلوا سواء السبيل والذين يكونون الأمة التى يرغب فى خدمتها بطريقة ما . فكل نائب منهم يملك الشجاعة لكى يقف وراء إدراكه الخاص بكل ما هو حق وعدل ، وأن يتمسك بما يراه أفضل وسيلة لخدمة المصلحة القومية وبمعنى آخر كان كينيدى وطنيًّا متأججاً بالحماسة . فقد وضع مصلحة مجموع المواطنين فى الولايات المتحدة قبل أى مصلحة أخرى . بالإضافة إلى ذلك لم يكن يؤمن أن مصلحة الأفراد يمكن أن تضاف آليًّا إلى المصلحة القومية ؛ فالمصلحة القومية التى تعنى مصلحة كل الناس – تتخطى المصلحة الخاصة للأفراد ، وغالبا ما تدخل معه فى صراع مباشر . هذا الجانب هو الذى يكمن وراء الكلمات التى وردت فى افتتاحية الكتاب والتى أصبحت شهيرة الآن «لا تسل عما يستطيع بلدك أن يفعله لأجلك ،

سل عما تستطيع أن تفعله أنت من أجل بلدك ! » .

والكلمة (الثانية) التى يمكن أن نقولها عن الأفعال الثمانية للشجاعة السياسية عند كينيدى هى أنه كان يؤمن بأنه يتحتم على الزعماء أن يقودوا أممهم . وبمعنى آخر فإنه يكشف عن نفسه فى «صور من الشجاعة» بحيث يبدو - بدرجة قد تكون مدهشة - من الذين يؤمنون بدور الصفوة ، لكن ليس بمفهوم الصفوة التى تنهض على الثروة أو الطبقة أو العائلة أو التربية ؛ فقد آمن بأن أعضاء الكونجرس فى الولايات المتحدة ، ومن ثم كل المسئولين المنتخبين يشكلون بالفعل الصفوة السياسية ، ويتحتم عليهم أن يدركوا هذه الحقيقة ، وأن يتحملوا عبء القرار الشخصى الذى يتمشى معها . ومثل ثورو فإن كينيدى يؤمن بأن الفرد أغلبية فى ذاته . ومهما كانت حسابات العمل السياسى معقدة فإنه فى النهاية يتحتم على المرء أن يعيش طبقاً لمعتقداته الخاصة . وفى ختام الأمر يجب على المرء أن يبدأ زحفه طبقاً لإيقاع الطبلة الخاصة به هو فقط .

لكن ليس هناك تعالٍ فيما يتصل بإصرار كينيدى على حتمية أن يتبع كل إنسان معتقداته الخاصة ، ولا تلميح إلى أن أى واحد من أبطاله أو أى رجل يملك طريقاً مؤدياً إلى الحكمة والحقيقة المطلقة لتبرير وجه الحق فى حكمه الشخصى الذى ينفرد به . كان لكينيدى إدراك واضح للتعقيد الغامض المرتبط بالعمل السياسى .

ويعد الفصل الأول «الشجاعة والسياسة» مدخلاً طيباً لكـل أنواع الضغوط التى تقع على كاهل النائب البرلمانى ويتحتم عليه تحملها . وعندما دخل كينيدى مجلس النواب يحكى لنا أن أول نصيحة استمع إليها كانت : «إن طريق الاستمرار هو طريق مسايرة التيار ! » كانت هذه النصيحة بالنسبة لكينيدى حكمة حقيقية وليست مجرد انتهازية بمعنى الكلمة . لقد عرف أن النواب بشر وحيوانات اجتماعية ، ولا مفر من أنهم يرغبون فى الحصول على تقدير زملائهم ، إنهم يحبون أن يكونوا محبوبين . وبالإضافة إلى ذلك فإنه يتحتم عليهم فى بعض القضايا الاستمرار حتى النهاية ، وفى بعض الشئون الأخرى يجب أن يتعلموا الالتقاء فى منتصف الطريق لكى يحققوا أموراً أخرى أكثر أهمية . وكما يقول كينيدى : «إن قدراتهم الفكرية تقول لهم : إن مشروع قانون غير مثالى لكن لا بأس به - خيرٌ من عدم الحصول على أى قانون على الإطلاق ! وإنه فقط من خلال سياسة «هات وخذ» التى تعتمد على الالتقاء فى منتصف الطريق يمكن أى مشروع قانون أن يحصل على الموافقة اللازمة من الكونجرس والبيت الأبيض ورئيس الجمهورية والأمة . » لكنه سرعان ما ذهب إلى القول بأن «القضية

هى : كيف سنلتقى فى منتصف الطريق ؟ ومن نلاقيه ؟ »

ومن الطبيعى بما فيه الكفاية أن النواب يرغبون فى إعادة انتخابهم . فالمنصب هو حياتهم ، وهم يرغبون فى الاستمرار ؛ لذلك لن يسلك الكثيرون منهم مثلما فعل أحد أعضاء الكونجرس عن كاليفورنيا عندما قال لناخب ملح فى دائرته : أن « يقفز خطوتين إلى الأمام ثم يذهب إلى الجحيم ! »

إن للنواب دوائرهم الانتخابية ، وهناك نظرية محترمة فى مجال السياسة الديمقراطية تؤكد أنه يتحتم على النائب – كما يوحى لقبه – أن ينوب عن أبناء دائرته وأن يمثل مصالحهم . وربما يكون من الصعب فصل صوت مجموعات الضغط الاقتصادى (الذين – لكى يعقدوا الأمور أكثر – يقومون أيضاً بدور المصدر الرئيس لحملات جمع الأموال) عن صوت الجماهير ؛ لكن تلك الصعوبة لا تنفى حقيقة الضغط الحقيقى والهائل الذى يقع على كاهل هذا الرجل الذى وصل إلى منصبه بإرادة هؤلاء الذين وضعوه فيه . هكذا يقف النائب عند ملتقى عدد ضخم من القوى التى تجذبه إلى هذا الطريق أو ذاك منها : تقدير زملائه ورغبته فى الاستمرار فى منصبه ، والنظام الذى يتبعه حزبه ، واتباع الفضيلة الحقيقية التى تكمن فى الالتقاء فى منتصف الطريق فى بعض القضايا ، والضغط الذى يمارسه عليه أبناء دائرته – كل هذا يمارس نشاطه على فردية السياسى ؛ ويتسبب فى تآكل استقلاله ، سواء من ناحية معناه الحقيقى أو من ناحية إخراجه إلى حيز التنفيذ .

لكن أبطال كينيدى الثمانية – من الرجال الذين قاوموا بالفعل مثل هذه الضغوط ، ودافعوا عن استقلالهم ، ووضعوا حكمهم الخاص قبل وفوق كل الاعتبارات . والآن فإن الأسلوب السهل للإعجاب بهؤلاء الرجال الثمانية يمكن أن يتمثل فى الإعجاب بشجاعتهم ؛ لأنهم كانوا على حق ، لكن الملاحظ عن كتاب كينيدى أنه لم يسلك هذا الطريق السهل والمسرف فى العاطفة ؛ فلم يُعجب بهؤلاء الرجال ؛ لأنهم كانوا على حق ، بل على النقيض من ذلك تماماً : فقد كان إعجابه بهم – سواء كانوا على حق أو على غير ذلك – لأنهم امتلكوا الجرأة على الالتزام باستيعابهم الخاص للموقف سواء كان صواباً أو خطأ ! إن الشجاعة هى موضوع كتابه فالشجاعة – ليست الحكمة – هى التى يتغنى بها : فى إحدى النقط يصف كينيدى معارضة النائب الليبرالى والانعزالى فى الوقت نفسه جورج و. نوريس عن نبراسكا للاتجاه الدولى لودرو ويلسون فيقول : «ليس من المهم الآن تحديد : هل كان نوريس مصيباً أو

مخطئاً ؛ إنما المهم الآن هو الشجاعة التى تجلت فى الدفاع عن معتقداته . » هذه الملاحظة – من الخصائص المميزة للكتاب ، وتظهر التنويعات عليها بطوله : ما العبرة التى نستطيع استخلاصها من هذا ؟ فإذا ضربنا مثلاً قاسياً عليها – هل علينا أن نعجب بالعمل الوحشى الذى يتمثل فى الاغتيال السياسى ؛ لأن القاتل ببساطة لديه الشجاعة للقيام بمثل هذه الفعلة ؟ فما المعيار الذى يقدمه كينيدى لإعجابه بالشجاعة ؟

بالطبع فإن لأبطاله المختارين معاييرهم الخاصة ، ومعظمها نال التقدير من معظم الناس . . فى أثناء عملية إعادة البناء هجر نائب كانساس إيدموند ج. روس الجناح الراديكالى للحزب الجمهورى فى محاولة للتشكيك فى رئيس الولايات المتحدة أندرو جاكسون . ولم يكن النائب روس صديقاً لأهالى الجنوب ، ولا صديقاً لأندرو جاكسون ، لكنه فى مجلس النواب وفى مواجهة ضغوط لا تصدق من جميع النواحى رفض أن يعطى صوته الذى كان من الممكن أن يكمل ثلثى الأغلبية الضرورية للتصديق على مشروع القانون . لقد وقف بحزم بناء على التزامه بنظرية فصل السلطات فى الدستور الأمريكى ، وطبقاً لاعتقاده أنه – إذا كان من الممكن التخلص من جونسون بناء على مثل هذه التهم الهزيلة – فإن السلطة التنفيذية ستتحول إلى ألعوبة تحت رحمة نزوات الكونجرس ، وسيقضى هذا على توازن النظام الذى نص عليه فى الدستور الذى أرساه الآباء المؤسسون !

أما النائب الجمهورى المحافظ روبرت آلونزو تافت عن ولاية أوهايو فقد خرج عن أسلوبه المعتاد بلا انتظار لأى مقابل ؛ لكى يهاجم شرعية محاكمات نورمبرج التى عقدت لإدانة مرتكبى فظائع النازى . لم تكن ثمة ضرورة أو مناسبة تستدعى من تافت أن ينطلق بهذا الرأى . وعندما فعل هذا أضعف فرصته فى أن يصبح مرشح حزبه لرياسة الولايات المتحدة ، وهو الطموح الأعظم الأوحد لحياته السياسية . لكن طبيعة القوانين التى لا تقبل النقض ولا الإبرام والتى حوكم مجرمو النازى بمقتضاها جرحت التقدير السامى الذى يكنه تافت لقيمة الإجراءات القانونية وذلك بدافع من التزامه الأولى بحكم القانون ، حتى فى الحالات التى يحتقر فيها هؤلاء الذين يحميهم القانون !

أما عضو مجلس النواب عن ماساتشوستس – الشاب جون كوينسى آدامز – فقد أثار سخط نيو إنجلاند ، وتحدى الحزب الفيدرالى الذى أدخله مجلس النواب ، وذلك بالوقوف إلى جانب توماس جيفرسون عدو أبيه جون آدامز على سبيل الدفاع عن اتجاه جيفرسون فى

التوسع القارى ؛ مما أضعف سيطرة نيوإنجلاند السياسية على الولايات الأخرى ؛ وعلى سبيل الدفاع عن حظر جيفرسون للاتجار مع إنجلترا ؛ مما قضى على تجارة نيو إنجلاند وازدهارها . لقد فعل آدامز هذا ليس لمجرد أن رؤيته تخطت حدود المصالح الإقليمية لنيوإنجلاند ، بل لأنه تعلم على يدى أبيه النظرية التطهرية (البيوريتانية) القديمة التى تقول : إن « المسئول الحكومى ليس خادماً للناس ، لكنه خادم لله » .وقد تصرف آدامز طبقاً لقانون أعلى ، واثقاً فقط من أنه سيكون ذاته عندما يعرف إرادة الله ، ومحتقراً – كما صرح بذلك عندما أصبح هو نفسه رئيساً للجمهورية – نفسه إذا « ما أصيب بشلل الإرادة فى مواجهة إرادة أبناء دائرته الانتخابية . »

إن تكامل النظام السياسى كما هو متجسد فى الدستور – احترام حكم القانون ، والإيمان بسيادة القانون بوضعها فوق رغبات الأغلبية المتقلبة – كل هذا يمثل الأسس الجديرة بالتقدير والتى عليها يتحتم علينا أن نقوم بأفعالنا ؛ فهى التى يمكن كثيرين من الأمريكيين أن يقفوا عليها بارتياح .

ومن الواضح أن كينيدى يشارك فى هذا الاحترام لكثير من الدوافع التى منحت هؤلاء الأبطال المنعزلين الشجاعة على القيام بهذا ؛ لكنه لم يحترم كل الدوافع ، لقد أدرك أن التزام تافت بالإجراءات القانونية يمكن أن يفسد العدالة بالمفهوم الأسمى لها الذى كان فى ذهن آدامز ، فقال عن تافت كما قال عن جورج و . نوريس : « إننا لا نهتم اليوم باحتمال أن كان تافت مصيبا ! . » فقد أصر كينيدى على أن اهتمامنا قد تركز على « شجاعة تافت التى لم تعرف التردد فى وقوفه ضد تيار الرأى العام فى قضية آمن بصحتها . » ونصرّ مرة أخرى على أنها ليس الحكمة أو الصواب فى الفعل – هو موضوع كينيدى ، فهو يدور عن شجاعة الفعل ذاتها .

وربما أدرك المرء الإغراء وراء إصرار كينيدى على أهمية الفعل الفردى ، والشجاعة فى القيام بمثل هذا الفعل ، إذا ما تذكر الوقت الذى كتب فيه هذا . فقد نشر كينيدى « صور من الشجاعة » فى عام ١٩٥٥ . ويبدو الآن أنه مر بالفعل زمن طويل على عقد الخمسينيات . كان هذا هو عقد « الجيل الصامت » ، عقد النجاح العظيم لكتب مثل « الحشد المنعزل فى وحدته » لديفيد رايزمان ، و « رجل التنظيم » لوليم وايت . واليوم بحكم تعود الطلبة على نمط الحياة فى الولايات المتحدة فإنه من الصعب تذكيرهم بأن الخوف الذى سيطر على مراقبى الخلفية الاجتماعية فى أمريكا فى الخمسينيات قد تمثل فى أن الشباب الأمريكيين قد اعتادوا الأمن والدعة ، لذلك ساروا فى ركاب النظام ولم يخرجوا عن إطاره ، وأداروا ظهرهم للتقاليد

القديمة المشبعة بروح الاستقلال والعصيان . وكان مجتمع القطيع والتوافق العام من الخطوط الفكرية الأساس فى الدراسات الجادة والصحفية على حد سواء ، والتى تنظر بعين النقد لخصائص الثقافة الأمريكية . وقد قيل : إن الأمريكى قد تحول من الرجل الذى يتحرك بدافع من ذاته التى تهديه سواء السبيل إلى الرجل الذى يتحرك بدافع من الآخرين وعليه أن يتناغم فى حساسية طبقا لتوقعات الذين حوله . أصبح رجلاً بلا وجه وسط الزحام . كان ذلك هو المناخ النفسى للعصر ، لكن سرعان ما تغير فى سنوات قليلة . كان نداء كينيدى – وهو النداء الذى يشكل مضمون «صور من الشجاعة» – ضد هذا المناخ النفسى المشبع بموافقة الاستسلام والإذعان وبفلسفة التشاؤم . لقد رفع لواء مثل أعلى أقدم من ذلك ، إنه مثل مقاومة المناخ النفسى الذى يعيش فيه إنسان القطيع !

ولعل سياق الكتاب من الأهمية بمكان . فإن اللحظة الفورية التى كتب فيها كينيدى تمتد عبر الزمان ؛ لتشرح كثيرا من ندائه . إنه تكلم من منطلق إيمانه الواثق بأن أى رجل – له قيمته ووزنه ، وأن إنساناً واحداً فى استطاعته أن يغير مجرى الأحداث ، وأن هذا الإنسان الواحد يمكن أن يكون مؤثراً إذا كانت لديه فقط شجاعة الإيمان بمعتقداته . هذه هى رسالة «صور من الشجاعة» ، رسالة جسدها كينيدى دراميًّا من خلال شخصه ، وفى وجوده الزاخر بالرقة والحماسة ، وحديثه السريع المتقطع .إنها رسالة لخصها بعد ذلك فى اصطلاح «الحدود الجديدة» . وكان نداء كينيدى – الذى توجه به بصفة خاصة إلى الشباب – يؤكد أن العالم مازال عالماً مفتوحاً مرناً ؛ فهو مفتوح للتغيير والتجديد إذا امتلك المرء فقط شجاعة مقاومة الضغط الطاغى لروح القطيع التى تفرض التناغم على الجميع .

لكن هناك خاتمة مثيرة بالنسبة للإشادة بروح المقاومة ، الإشادة بشجاعة الصمود – مثلما قال كينيدى عن تافت – ضد طوفان الرأى العام . على الأقل فإنه هناك عندما تصبح الإشادة إشادة بمجرد فعل أراد صاحبه أن يبدو مختلفاً فقط : بمعنى آخر فإن الإنسان الذى ينتهج سبيلاً لمجرد أنه مضاد للمناخ العام – مثله مثل الرجل الذى اختار السير فى طريق القطيع ؛ فكل منهما يتصرف طبقاً لحركة القطيع . إنه يسير فقط فى اتجاه مختلف ، لكن الطريق الذى يسلكه القطيع مازال يحدد اتجاهه ! وإذا أردنا تحديد هذا المفهوم بدقة أكثر – وإن كان هذا التحديد أكثر ثقلاً على النفس – فإن هذا الإنسان يصبح بمثابة الجانب السلبى للقطيع : فإذا قاوم إنسان الحالة السائدة لمجرد أنها كذلك – فهو شخص غير متميز عن ذلك الذى يواكب التيار

لضمان الاستمرار . إنه يخالفه فقط فى الاستراتيجية ، ولم نعد بعد قادرين على الإعجاب بأيهما ؟ وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى السؤال الحرج ، السؤال الذى وصل إليه كينيدى نفسه فى نهاية كتابه : ما المعيار الذى لدينا لكى نقيس به معنى الشجاعة ؟ ولماذا الشجاعة فى ذاتها ومن تلقاء نفسها خاصية مثيرة للإعجاب ؟

وإذا كان كينيدى قد نادى بتقاليد قديمة تنهض على روح الاستقلال والاعتماد على الذات – فإنه على أية حال لم يشارك فى المفاهيم التى قدمت الدعم قبل ذلك لمثل هذا الموقف : فعلى سبيل المثال عندما دافع توماس جيفرسون عن حقوق الأقلية فإنه فعل ذلك ثقة منه فى أن الحقيقة شىء عظيم وسوف يسود ، واعتقادا منه بأن المنطق سيتجلى للجميع وسط صراعات البشر ! أو إذا أخذنا مثالاً آخر – عندما كتب رالف والدو إيمرسون الجملة التى يعرفها كل تلميذ فى المدرسة : «ثق فى نفسك : فكل قلب يردد صدى هذا الوتر الحديدى » – فإنه كتب أيضاً على سبيل التأكيد أن « الإيمان بفكرك الخاص – أى الإيمان بما هو حق وحقيقى بالنسبة لك ولقلبك الخاص بك – هو الإيمان بما هو حقيقى بالنسبة لكل البشر . » فقد اعتمد تأكيد إيمرسون على الثقة بأن كل البشر يشتركون فى الطبيعة نفسها ، وأنه تحت السطح الخارجى للتقاليد والظروف فإن كل البشر فى قدرتهم اكتشاف الحقائق نفسها إذا كانت لديهم الشجاعة لاختراق هذا السطح .

ليس هناك شىء من هذا القبيل عند كينيدى ؛ فإننا لا نجد هذا التأكيد الواثق من عقلانية الإنسان ومن النظام الأخلاقى للكون ، لكن مع تخلص كينيدى من الدعامات القديمة التى نهضت عليها شجاعة الإنسان فى أن يكون نفسه – فإنه مازال يؤكد تلك الشجاعة . وبالنسبة لنوابه الثمانية فقد اعتقد أن الموقف الذى تطلب الشجاعة من كل منهم على حدة كان الرغبة فى خدمة المصلحة القومية ، لكنه حتى فى هذا الشأن كان الشك ينتابه فيما يتصل بهذا المفهوم العام المجرد . إنه يردد قول جون آدامز الذى يؤكد أنه ليس حقيقيًّا «وجود هؤلاء الناس الذين يحبون الجمهور أكثر من حبهم لأنفسهم » . إذن إلى أى اتجاه يستطيع المرء أن يلجأ لإبراز إعجابه الخاص بهؤلاء الذين لديهم شجاعة الالتزام بمعتقداتهم الخاصة ؟

كانت إجابة كينيدى بسيطة : إنها لم تأت على أساس أن نوابه «أحبوا الجمهور أكثر من حبهم لأنفسهم ! على النقيض من ذلك تماماً فقد أتت الإجابة اعتمادا على أنهم أحبوا أنفسهم بالفعل ؛ ولأن حاجة كل منهم للاحتفاظ باحترامه الذاتى لنفسه كانت أكثر أهمية له من شعبيته

عند الآخرين ، ولأن رغبته فى اكتساب أو الاحتفاظ بصفة الأمانة أو الشجاعة كانت أقوى من رغبته فى البقاء فى المنصب ؛ ولأن ضميره ، ومعياره الشخصى للأخلاقيات ، وأمانته وخلقه – أطلق على كل هذا ما تشاء من الأسماء – كان أقوى من الضغوط الرافضة التى يمارسها الجمهور ؛ ولأن إيمانه بأن سبيله هو الأفضل . . . فقد رجحت كفته على خوفه من رد الجمهور السن بالسن . »

« جاءت الإجابة على أساس أنهم أحبوا أنفسهم بالفعل . » وكما قال كتاب آخر أكثر قدما : « حب قريبك كنفسك ! » . لكن تلك النصيحة الحكيمة تعنى أنه يتحتم على المرء أن يحب نفسه قبل أن يستطيع البدء فى معرفة كيف يحب قريبه أو جاره ؟ إن الإحسان يبدأ فى البيت ، والصخرة التى أقام عليها كينيدى إعجابه بالشجاعة هى الحقيقة البسيطة التى تلمح بأنه إذا لم يتصرف الإنسان بوحى من حبه لنفسه ، ومن حتمية إرضائه لنفسه – فإن كل ما يتبع لن يكون سوى الكراهية والعقم والاشمئزاز ! إن ضرورة تحقيق الذات من الأولويات التى لا مناص منها ، فلابد من الابتهاج بالكيان الذاتى نفسه . وسواء كان المرء مصيباً أو مخطئاً ، وسواء أدت أفعاله إلى النجاح أو الفشل – فهذه كلها اعتبارات ثانوية ، فهى ليست ملحة ، وإنما الملح هو أولوية الذات وشجاعة تحقيق تلك الذات .

وفى مقالة شهيرة لنورمان ميلر أشاد بكينيدى بصفته « الوجودى » فى مجال السياسة ، وذلك على الرغم من اعتقاد ميلر بعد ذلك أن كينيدى خيب ظنه ! هذا التعبير كان مسايراً لروح العصر فى وقته ، لكنه مازال مفيداً . لقد أصر كينيدى – حتى النهاية – على أن بداية أى شىء آخر هى شجاعة قبول ما كان عليه الإنسان ، ثم التصرف بناء على قبول الذات كما هى : ذلك أن حب الذات هو الذى يجعل الإنسان قادراً فى النهاية على حب الآخرين .

والمرء لن يقوم بأى عمل من أعمال العنف تجاه الآخرين طالما أن ذلك سيشوه ذاته هو ، هذه هى صورة كينيدى التى وصلت بطريقة ما إلى الجيل الناشئ ، وهى التى مازالت تعيش فى صورة ما يسمى بروح كينيدى . وكما يقول الشباب اليوم : « اعمل أى شىء بنفسك » . لا تترك دعة العيش تخدعك أو القوة تسلبك إرادتك ! حبَّ نفسك بما فيه الكفاية حتى تستطيع أن تحقق ذاتك مهما كان الوضع أو النتيجة . إذا لم تفعل أشياءك بنفسك ، وإذا بدأت بعمل أشياء شخص آخر – فعندئذ ستصبح مغترباً مع ذاتك ، ولن يتبقى سوى الرماد !

ويستطيع المرء أن يحدد الموقف بلغة أكثر لياقة من هذا ، لكن هذا الإدراك لشجاعة

الإنسان بمفرده أن يكون نفسه هو الذى يكمن فى قلب كتاب جون ف . كينيدى « صور من الشجاعة » . وربما كما قلت فى بداية هذه المقالة – كان سواد الموت ، أو الإنكار المطلق للذات – هو الذى جعل هذه الخاصية فى كينيدى تبدو لنا اليوم قوية بهذه الدرجة . ربما لم نرها فى عام ١٩٥٥ ، لكن على الرغم من إغراءات البريق ، وعلى الرغم من الثروة ، وتربية جامعة هارفارد ، والزوجة الوسيمة ، وعلى الرغم من رياسة الجمهورية ، والرائحة الجميلة للنجاح – فإن الخاصية التى تسيطر على ما عداها إنما هى روح إنسان وحيد ، لكنه وجد الشجاعة فى أن يكون الإنسان الذى عرفه فى وحدته . وفى جملة أعجب بها كثيراً للمرحوم جوزيف شومبيتر الذى كتب ذات مرة يقول : إن علامة الإنسان المتحضر تكمن فى قدرته على الوقوف بصلابة وإصرار وراء الصحة النسبية لمعتقداته . وكان الإنسان الذى كتب « صور من الشجاعة » – إنساناً متحضراً .

(٣٣) الأمريكى بين الانتماء واللاانتماء : **خاتمة**

بقلم : هينيج كوهن

إن الكتابات التى وردت فى الفصول السابقة من هذا الكتاب تغطى تاريخ الولايات المتحدة ابتداء من «صخرة بلا يموث» حتى «الحدود الجديدة» لجون ف . كينيدى ومداها واسع ؛ إذ إنه يشمل الأدب واللغة والتاريخ والسيرة والعلوم والسياسة وعلم الاجتماع والاقتصاد والمعمار والموسيقى . وبعض هذه الكتابات ومؤلفوها مألوفون فى العالم كله . وعلى الرغم من قيمة الآخرين ووزنهم فإنهم مازالوا معروفين على نطاق ضيق حتى فى البلاد التى أنجبتهم ، لكن برغم هذا المدى فى الزمن والموضوع ودرجة الألفة فإنهم مجرد عينة أو مقدمة لما تولد عن أمة ضخمة متنوعة ومعقدة ، أمة مازالت تنظر إلى نفسها على أنها فى حالة مخاض . فكل هؤلاء كانوا على سبيل تحديد الاختيار كمنطلق للتعميمات فيما بعد ، لكن التعميم يخضع هنا لنظام على الرغم من أن الشواهد ليست كاملة كما كنا نحب ، وهى الشواهد التى بلغت حد التبسيط المبالغ فيه .

فى هذا الكتاب الذى يحتوى على اثنين وثلاثين بحثاً تتضح الهياكل التنظيمية ، وتبرز نماذج التشابه والاختلاف من خلال المضمون أكثر من مجرد المدى الواسع الذى تغطيه : فالمضمون ملتزم بمنهج المقالة التى تقوم بدور المقدمة لبحث أكثر شمولاً .

وتمدنا الأساليب الكلامية للهبيبز بالاصطلاحات المناسبة التى تعبر عن التناقض الذى برز فى الكتابات المختلفة فى هذا الكتاب ، منها : اصطلاحا «الانتماء واللاانتماء» :

فمعنى أن تنتمى أن تكون ملتزماً بالمجتمع ، أى المؤسسة التى تحتويك والتى ترتبط بها ، أو التى تحاول العيش داخلها أو إصلاحها .

أما اللاانتماء فلا يعنى فقط التساؤل حول جدية وقيمة الإجابات التى يقدمها المجتمع ، بل التساؤل حول التساؤلات والقضايا التى يعيشها بالفعل ، إنه يعنى انشقاقاً ثوريًّا كاملاً !

قد تكون اللغة مستحدثة لكن التناقض ، بين الانتماء واللاانتماء ليس كذلك بالطبع ؛ بل إن المرء يستطيع أن يؤكد أن التجربة الأمريكية المحضة تتكون من قدر أصيل من الانتماء ، ومن اللاانتماء الراديكالى ، ومن العودة – التى توغلت فى الحزن والحكمة – إلى الاندماج فى المجتمع . ومن الخصائص المميزة للأمريكيين سواء ظلوا داخل المؤسسة الاجتماعية ، أو خرجوا عليها ، أو خرجوا عليها ثم عادوا إلى أحضانها ، فإنهم ينظرون على الفور نظرة مثالية بل يحرصون على اللامنتمى وأسلوبه فى الحياة . وعندما يتشبع الكاتب بهذه النظرة فإن صورة اللامنتمى تبدو عادة متدفقة بالشباب ، فى حين يتمثل هيكله المقدس فى المراعى ، وأحياناً فى البقاع البدائية والنائية سواء فى الزمان أو المكان .

والشخص الذى يرتضى الانتماء يبدو بصفة عامة أكثر نضجا ، وعادة ما تكون بيئته حضرية . (وكان كين اللامنتمى الأول قد أصبح فى سنواته الأخيرة أول رجل يشيد مدينة ، وهى الحقيقة التى كان ميلفيل يحب تأكيدها) وعلى أية حال فإن الشىء المهم ليست خلفية هذا الشخص أو عمره ؛ فهذه كلها أمور نسبية ، إنها عملية رفض الموقف الأصلى بحثاً عن بديل له ، ثم إعادة النظر فى قرار الرفض بناء على التجربة التى قدمها البديل الجديد ، ثم تحديد سواء الالتزام بالبديل أو العودة إلى الأصل . والمرحلة الثالثة بكل عناصر الاختيار فيها هى التى تميز النوذج أو النمط الأمريكى عن الرحلات التى صارت مثلاً : كهبوط دانتى إلى الجحيم ، أو ما يسميه الألمان «بأساطير السائحين» .

ولقد صار من التقاليد أن هبوط البطل إلى الجحيم لا ينتج عنه سوى عودته إلى العالم وقد نضج وامتلك البصيرة الثاقبة . أما فى النمط الأمريكى فليس الاختيار دائماً بهذا الوضوح القاطع :

فأحياناً يصبح العالم زاخراً بالفساد والفوضى لدرجة أن مثل هذا الشخص يرفضه من أساسه .

وأحياناً ثانيةً يصبح الجحيم مكاناً ناعماً ومغرياً لدرجة أنه يفضل البقاء فيه !

وأحياناً ثالثة يكون هو نفسه الشخص غير المناسب للمهمة على الرغم من أن ذلك لا يكون بالضرورة نتيجة لخطأ ما فى طبيعته هو .

إن الثمن الذى يدفعه ، أى العقوبة التى تنهال عليه من جراء عدم انتمائه – تتمثل فى عجزه عن النضج أو فى موته : أى المعادل لعالم الهيبيز الطفولى ولتجربة تعاطى المخدرات . وبالطبع

فإن هذا النمط أو أى نمط آخر يمكن تطبيقه بلا تحديد دقيق لدرجة أنه يفقد معناه .

والكتابات المتعددة التى ألقينا عليها الضوء لم يتم اختيارها لكى تبرز هذا النمط على الرغم من أن كثيراً منها يقوم بهذه المهمة . بل يبدو النمط أكثر وضوحاً عندما تكون الأمثلة أو النماذج أدبية أساساً . وبدون إعادة الفحص التفصيلى لأعمال تم تحليلها بالفعل ، بل بمجرد تغيير البؤرة شيئاً ما فإننا نتساءل : مَن مِن الكُتاب الأوائل كان ملتزماً ؟ ومن من بين غير الملتزمين - فعلاً أو خيالاً - ظل غير منتمٍ ؟ وكيف دفع ثمن هذا الموقف ؟ ومن رفض الانتماء إلى المجتمع ، ثم عاد إلى حظيرته مرة أخرى ؟

بالنسبة للآباء الحجاج والآباء المؤسسين - فهذه كلها أقوال مأثورة أو ألقاب يمكن تطبيقها على كل من وليم برادفورد وبنجامين فرانكلين اللذين كانا بمثابة قائدين ملتزمين بالمؤسسة الاجتماعية :

فقد افترض برادفورد فى «عن مزارع بلايموث» أن تاريخه الذى يدور حول تأسيس مستعمرة بلايموث كان أساساً سرداً لتقدم الإنسان من خلال الرعاية الإلهية ، لكن مع الوقوع فى الخطيئة من حين لآخر صوب تحقيق الخلاص الروحى الذى قدره الله لهم .

وكان فرانكلين تلميذ براد فورد النجيب على المستوى الدنيوى . وكانت «سيرته الذاتية» - ضمن أشياء أخرى - تاريخاً شخصياً للتقدم الذى أحرزه تلميذه من خلال مجهوداته الذاتية ، وأيضاً عن طريق وقوعه فى الأخطاء من حين لآخر . إنه نجاح دنيوى فى الأمة الجديدة التى ساعد فى إنشائها .

وإذا كان تاريخ برادفورد متطلعاً بحرص وإصرار إلى المستقبل - فإن تاريخ فرانكلين ينهج النهج نفسه وإن كان من ناحية أخرى : فكلا الكتابين يقدمان نموذجاً للحياة الملتزمة ، لاحظ - على أية حال - أن برادفورد كان منفصلاً عن الكنيسة الرسمية الراسخة فى إنجلترا وقائداً لمهاجرين متطوعين ، وكان فرانكلين رجل الدولة العريق فى شئون الثورة الأمريكية . أليس هناك نوع من رفض المجتمع ثم العودة إليه ؟ إن أسئلة مشابهة تطرح نفسها فيما يتصل بكتاب «الفيدرالى» ، هذه السلسلة من المقالات السياسية التى كتبها ألكسندر هاملتون وجيمس ماديسون وجون جاى وثيقة التزام ؛ فهى زاخرة بالبصيرة الثاقبة والأمل ، وفى الوقت نفسه تتميز بالواقعية العنيدة فى كشفها لعيوب البشر ؛ وكان هدفها العمل على ترسيخ دستور الولايات المتحدة وتدعيمه . وتعد المقالات دعاية صريحة من أجل المؤسسة الاجتماعية . ومع

ذلك كانت هناك أيضاً بعض الأسئلة المثيرة للحيرة والاضطراب : لقد ساعد الشبان الذين كتبوا «الفيدرالى» فى صنع ثورة ، لكن فى خروجهم الراديكالى الثورى على المؤسسة الاجتماعية فى بريطانيا هل كانوا لامنتمين ؟ هل فرضت عليهم تجربتهم الثورية العودة إلى المجتمع بالتزام ذى دلالة أكثر من ذى قبل ؟ وبصفتها تجربة قومية إلى أى مدى تشكل الثورة الأمريكية نموذجاً فريداً ؟

أما سان جان دى كريفيكير فقد عاش أيضاً فى أثناء الثورة الأمريكية ، وتركت آثارها المقلقة بصماتها على «رسائل من فلاح أمريكى» . ونحن نعلم أن هذه «الرسائل» كانت بحثاً مبكراً حساساً لتقصى أبعاد التجربة الأمريكية ؛ لقد تساءل : «من إذن الأمريكىُّ هذا الإنسان الجديد ؟» وكانت الإجابة الفورية الأولى نوعاً من القصيدة الوطنية الرعوية . وقد عاش الفلاح جيمس – المتحدث بلسانه – فى عالم مثالى ؛ فهو متمتع بأحضان الطبيعة ، حر من القيود القديمة المتمثلة فى الدولة والكنيسة ، مؤمن بالتوسع والانتشار ، كريم ذو وعى بالمصير الشخصى والقومى . لكنه يكتشف الخروج على كل قانون والسلوك الوحشى فى الحياة عند الحدود الغربية ، والرفاهية والقسوة فى مدن الجنوب التى تمارس الرق ، ويتحكم فيها التجار والمحامون ! وعندما تندلع الثورة الأمريكية يجد نفسه مضطرًّا إلى التخلى عن مزرعته والبحث عن ملجأ عند الهنود . وهنود كريفيكير ملتزمون بالفضائل البسيطة ، ويحيون بين أحضان الطبيعة : فقد تخلصت حياتهم من كل فساد المدينة ، لكنهم بدائيون لدرجة الطفولة الساذجة ! وفضائلهم قوالب جامدة ، ومستقبلهم غير مؤكد . هل كان الفلاح جيمس (لا منتمياً) ؟ هل كان يدرك وجه الخطورة فى سلوكه والثمن الذى يمكن أن يدفعه فى مقابل ذلك ؟

كانت شخصية الفلاح جيمس مجرد مقدمة فى كتاب دخل ميدان الأدب بالصدفة . أما ريب فان وينكل وليذرستوكنج – الشخصيتان الأدبيتان من خلق أول أديبين رائدين فى أمريكا – واشنطون إيرفنج وجيمس فينيمور كوبر – فكانا أكثر أصالة ورسوخاً وأكثر خصبًا فى الأبعاد والتركيب : فى قصة إيرفنج يهرب ريب إلى جبل كاتسكيل ؛ ليتفادى من المسئوليات الأسرية ، وهناك يقابل غريباً ويتناول جرعة من شراب الهلوسة فينام نوم الموت لعشرين سنة ! وعندما يستيقظ ويعود – طبقاً للمرحلة الثالثة من نمطنا السلوكى – نراه عجوزاً ساذجاً كالأطفال غير متيقن حتى من هويته ! ويسعى للعيش عند تخوم مجتمع سبقه فى الزمن . فى

ملحمة ليذرستوكنج نتتبع حياة رجل تجرى فى عروقه الدماء الهندية والبيضاء ، وإذا كان ينتمى إلى الطبقات الدنيا للمجتمع فهو واحد من نبلاء مملكة الطبيعة : فعندما يجد نفسه محدوداً مقيداً بقوانين المجتمع فى حين أنه يبحث عن العون الروحى بين أحضان الطبيعة – ينطلق إلى آخر آفاق الغرب بطول طريق الاستيطان ، ثم نراه فى نهاية الأمر فى « البرارى » رجلاً عجوزاً يواجه شبحه غروب الشمس فى الغرب ! وعندما أنهكته السنون وبلغ منه الضعف كل مبلغ يعيش مرحلة يجب علينا ألا نمر عليها مر الكرام ؛ فهو يؤكد الحاجة إلى القوانين الاجتماعية التى قضى عمره كله محاولاً تجنبها ، وكان هذا شيئاً كثيراً بالنسبة لهذه اللمحة المتأخرة من الانتماء والالتزام . لقد عاش ليذر ستوكنج سنواته الأخيرة بلا روابط عائلية باستثناء علاقاته بأصدقائه من هنود قبيلة بوانى . إنه لشىء عجيب أن تتحتم على أول شخصيتين مرموقتين فى المرحلة الأولى من مراحل الأدب الأمريكى الاستجابة بهذا الغموض للحضارة الأمريكية : أى يتحتم عليهما الخروج على المجتمع وعدم الانتماء إليه ثم تتحتم عليهما العودة إليه بمثل هذا الأسلوب المتحفظ !

وكان المؤرخ فرانسيس باركمان أقل غموضاً وتحفظاً : فمن خلال نظرة بطله بوسطون براهمين نرى الهندى الأمريكى نِدًّا معادلاً للامنتمى . كان بدائيًّا يعيش وسط جيران بدائيين متوحشين ، ولم يكن قادراً على ممارسة الحضارة ، وكان هذا كافياً للتيقن من نوعية مصيره ! ومن هنا كان الهندى على المدى الطويل موضوعاً للشجن والرثاء أكثر منه تهديداً يحسب حسابه ، مثله فى ذلك مثل البرية نفسها . وفى أثناء تتبع باركمان – الذى يبلغ من العمر الثالثة والعشرين – لممر أوريجون بحماس يقترب من الهوس – ترك لنفسه العنان لكى يتشبع (باللوحات) الخصبة الباهرة التى تقدمها حياة البرية ؛ لأنها ملامح عابرة ولأنه مجرد مشاهد ورحالة سيعود فى الوقت المناسب إلى الحضارة . لم تكن البرية ملجأ لباركمان . فقد كانت المكان الذى أثبت فيه قوة تحمله وتيقن فيه معتقداته .

ونظرتنا السريعة إلى الفصول السبعة الأولى من هذا الكتاب تكشف عن تقدم ذى مواصفات محددة : فهذه الشخصيات الرائدة – وليم برادفورد وبنجامين فرانكلين – كانت ملتزمة ومنتمية بالتحديد ، كذلك كان مؤلفو « الفيدرالى » . لكنهم انفصلوا جميعاً عن المؤسسة البريطانية وخرجوا عليها . وكان هذا شيئاً كثيراً بالنسبة للمرحلة الأولى من نمطنا . ويمثل الفلاح جيمس عند كريفيكير المرحلة الثانية . كان (لامنتمياً) لكنه من نوع ذى مواصفات مختلفة ،

وهو احتمال أن الهنود الذين بحث معهم عن ملجأ طبقاً لسجاياهم الطبيعية ربما لديهم القدرة على تحقيق مجتمع أفضل من المستعمرين الأمريكيين الذين خاضوا بحار الدم التى قتل فيها الأخ أخاه ! فعند إيرفنج هرب ريب فان وينكل من التزامات المجتمع ، لكنه عاد إليه فى النهاية . ومع ذلك ارتبطت عودته بالحقيقة التى تؤكد أنه فى أثناء غيبته حدثت ثورة ، وتغير وجه الحياة فى البلاد ، ولم يكن تغييراً إلى الأفضل بصفة عامة . ويعد ليذر ستوكنج (لامنتمياً) آخر يعود فى النهاية إلى حظيرة المجتمع بشكل ما ! إنه يعيش سنواته الأخيرة بين أحضان البرية ، وفى النهاية يعترف بالحاجة إلى القوانين المدنية ، ويحتفظ بإخلاصه لجنسه ، ويصر على مسيحيته الطبيعية . وعلى مستوى كل الأهداف العملية يعد هنود باركمان لامنتمين ، وهو نفسه – على حد الاصطلاح الشائع فى عصره – كان (لامنتمياً) «مرناً» أى من الهيبيز الذين يقضون عطلة نهاية الأسبوع أو إجازة الصيف . ويمثل ريب وليذر ستوكنج وباركمان مواصفات المرحلة الثالثة .

وعلى سبيل الاندماج فى حساسيته الفنية المبالغ فيها ينسحب رودريك آشر فى قصة بو «سقوط بيت آشر» من العالم إلى منزله الضخم المحاط بالخندق وذى الجدران الحجرية . وكانت الخلفية – على حد جملة رددها بو فى مكان آخر – «خارجة عن نطاق المكان والزمان» . ونحن نعتبرها مناسبة لشخصية رودريك الذى يعد (لامنتمياً) على حد قولنا نحن . هنا يظل أسير خيالاته وتأملاته حتى تنمو وتتضخم إلى الحد الذى تطغى فيه عليه تماماً . وكانت نهايته هى الجنون والموت !

وفى رواية هوثورن «البيت ذو الأسقف السبعة المائلة» لا يتأثر كليفورد بينشون وأخته هيبزيباه بالبيئة المحيطة بهما وينسحبان منها . وعلى الرغم من أن القاضى بينشون – ابن عمهما – قد أخطأ فى حقهما وهو الذى ينتمى إلى جيلهما نفسه ، وعلى الرغم من أنهما دفعا ثمن الخطيئة الأصلية التى ورثاها عن العقيد (الكولونيل) بينشون الذى أقام المنزل وأسس العائلة – فإن شخصية كل منهما تعتورها الثغرات أيضاً : الضحالة الواضحة وحب المظاهر عند كليفورد ، والتفاهة والتعالى الأجوف عند هيبزيباه ! وكانت مجهوداتهما الشخصية للعودة إلى المجتمع غير فعالة لدرجة تثير الرثاء ! وهما يشكران الظروف على عودتهما إلى البيت ، وهى النقطة التى يقول فيها كليفورد : «إنه بيت كئيب ياهيبزيباه ! لكنك فعلت حسناً بإحضارى إلى هنا ! » وعندما يحل محلهما فى البيت جيل جديد تعلم كيف يهرب من هذا التأثير الشرير المدمر – فإنهما

يعيشان فى حالة من الطفولة التى لا تعبأ بأى شىء ![1].

وإذا نحينا الأسباب والدوافع جانباً فإن إطلاق اصطلاح اللامنتمى على رودريك آشر أو كليفورد بينشون يبدو بمثابة خطأ تاريخى مثير للحيرة والاضطراب ! وبالرغم من ذلك فإنه ينطبق على مضمون الموقف إذا لم يتطابق هو وحرفية التعبير.

وتركز رواية هيمنجواى «والشمس تشرق أيضا» على الأمريكيين الذين يعيشون خارج وطنهم والأوربيين الذين هجروا أوطانهم إلى فرنسا وإسبانيا، لكن الخلفية تبدو أكثر فورية وإلحاحاً من تلك الخلفية الوصفية الرمزية التى وجدناها فى بيت آشر أو بيت آل بينشون المطارد بأشباح الماضى والمشبع بتقاليد نيو إنجلاند : فعندما أصابتهم شرور تلك «الحرب القذرة» فإنهم يسلكون بمزيج من عدم المسئولية ، والرثاء للنفس ، وسرعة البديهة ، والأسلوب المميز. وعلى المستوى الظاهرى وإلى حد ما فكل هذه الشخصيات – الراوى جيك بارنز ، والليدى بريت آشلى التى أحبها لكنه لم يستطع ممارسة الحب معها ، ومايك المفلس السكير الذى تخطط بريت للزواج منه وروبرت كون الرومانسى المزمن – كل هؤلاء لا ينتمون لأى مجتمع ! وطبقاً لكلمات جيرترود ستاين التى يتبناها هيمنجواى كأحد أقواله المأثورة (على الرغم من تحفظاته التالية) – فإن كل هذه الشخصيات أعضاء فى «الجيل الضائع» :

إن روبرت كون الأمريكى الشاب الذى يربط نفسه بجيك هو الذى يمثل اللامنتمى الفاشل ! فقد جاء إلى أوربا لتأليف الروايات بدافع من سذاجته الرومانسية واستسلامه لأوهام النفس وخداعها. وهو شخصية جذابة موهوبة حريصة على مراعاة شعور الآخرين ومشحونة بالحماس والشغف الرهيب. وعلى النقيض من جيك – الذى يعتبر صورة شائهة منه – فإنه غير قادر على تعلم كيفية السلوك داخل الحدود الضيقة للوضع الإنسانى ، فى مطلع الرواية تسأل إحدى هذه الشخصيات العالمية كون : «قل لنا على الفور دون أن تفكر ! ماذا أنت فاعل إذا استطعت أن تفعل شيئاً أنت تريده بالفعل؟» فيجيب كون : «لا أعلم ! .. أعتقد أننى قد أفضل لعب كرة القدم مرة أخرى فهى الشىء الذى أعرف كيف أمارسه الآن ؟» وعلى الرغم من امتلائه بالإرادة وبالإحساس بذاته فإن كون يفسد دوره كإنسان غير منتم وتنتهى به الحال إلى فوضى وحيرة «ووضع من النمو المتوقف». وقد أطلق هيمنجواى على هذا النمط تعبير «الرجال الأمريكيين الذى لم يشبوا عن طوق الصبا !»[2].

وطبقاً لتعريف القاموس فإن كلمة «بابيت» تطلق على «رجل الأعمال أو الرجل المحترف

الذى ينتمى بلا تفكير إلى المعايير السائدة للطبقة الوسطى » . [٣] إنه باختصار رجل الأعمال الأمريكى العظيم الذى يعرف كيف يتعامل هو وكل الأطراف المعنية ؟ وقد اشتقت هذه الكلمة من عنوان رواية سنكلير لويس التى تسمى فيها الشخصية المحورية جورج ف . بابيت : ينتمى بابيت تماماً إلى مجتمعه ، لكنه قام فى زمنه أيضاً بدور اللامنتمى وهو ما يتمثل فى « تمرده » الذى يشتمل عليه الكتاب . وعندما أدرك عقم حياته وجدبها فإنه يشن هجومه العنيف على هؤلاء الذين يعتبرون أنفسهم ألمعيين وبوهيميين ، ويخوض لجج السياسة الليبرالية ، لكن حجته واهية ، ولا تحمل فى طياتها أية هالة من هالات المجد ؛ مما يدفعه إلى سحب كل ما أدلى به من أقول . وعلى النقيض من روبرت كون فهو على المستوى البدائى الأول قد استفاد من تجربته ، وتنتهى الرواية بتحديه لأصدقائه وأفراد أسرته الذين أثار غضبهم عن حق : وذلك بقبوله لزواج ابنه الهارب الذى أراد الامتناع عن الاستمرار فى دراسته بالكلية ، فيقول لابنه الذى لا يصلح لشىء : « لم يحدث أن فعلت شيئاً على الإطلاق أردت أن أفعله فى حياتى كلها ! . . . أنت تعرف ما أردته بالفعل ثم نفذته . »

فى السادسة عشرة من عمره يمر الصبى آيك ماكاسلين فى قصة فوكنر « الدب » بعملية اندماج داخل النظام الاجتماعى « للرجال والصيادين الذين يملكون الإرادة وقوة التحمل والتواضع والمهارة للاستمرار على قيد الحياة . » وهو يتعلم فى الوقت نفسه أن ميراثه الشخصى الذى انتقل إليه ملوث تماماً مثل مجتمعه ! وعندما يشب قانوناً عن الطوق فإنه يرفضه ؛ فهو يكسب عيشه باحتراف النجارة ويكسب احترام المجتمع لشجاعته فى الصيد ؛ لكن المرأة التى أراد الزواج منها ترفضه ؛ لأنه لن يقبل ميراثه ! وفى النهاية نراه رجلاً عجوزاً يناهز الثمانين تقريباً ، لم ينجب أطفالاً ، لكنه عرف باسم « العم آيك » بالنسبة لأبناء وحفدة الرجال الذين علموه الصيد ! [٤] . وبرفض آيك لميراثه فإنه يظهر إدراكاً جميلاً للمسئولية الأخلاقية ، لكنه يرفض مجتمعه أيضاً ويخطو خارجاً عنه . ، إنه لم ينتم إليه وفشل فى العودة إلى أحضانه ، وتصرفه تصرفٌ خاص جدًّا بل أنانى وهروبى إلى حد ما !

وفى الواقع فإن هناك طابعاً من الأنانية والتهرب يميز طابورنا هذا من اللامنتمين : فيدمر رودريك آشر الفنان المتقوقع داخل نفسه ، فى حين يبدو كليفورد بينشون الضعيف الباحث عن اللذة وقد يمم وجهه شطر حياة لا يملك فيها سوى الانغماس المتردد الضعيف لذاته ! أما روبرت كون الرومانسى المراهق فمن الواضح أنه يعود للانضمام إلى فريق الرجال الذين يتحتم

عليهم العيش مع المرأة التى تحتقرهم ! أما حياة بابيت الخاصة الزاخرة بالجبن والفراغ فهى الضياع بعينه ، ويتحتم عليه العيش والعمل من أجل ابنه الذى لا يبشر مستقبله بأى خير ! فى حين يعانى آيك ماكاسلين الأمرين ؛ لأن اهتماماته شخصية ولا ترتبط إلا بالماضى ، إنها تنعكس على الداخل بحيث لا ترى إلا نفسها ، وذلك أكثر من انطلاقها إلى الخارج حيث المجتمع والمستقبل .

وباختصار هناك معدل مباشر بين قسوة تحديد الموقف والمدى الذى يستطيع فيه اللامنتمى العودة إلى المجتمع . إن رودريك آشر – اللامنتمى بالكامل – إنما هو من ثم مجرد عملية انتحار ، وآيك ماكاسلين الذى يدرك ما يجب عليه عمله لكى يطهر نفسه (ومجتمعه) بقدر استطاعته وبقدر ما تتيحه له غريزته أن يفهم ما الذى عليه أن يفعله لكى يرى الدب (بن العجوز) – لا يتمكن من القيام بهذا ، وبهذا لا يستطيع العودة تماماً إلى مجتمعه ، بل يقضى حياته فى حزن الإحباط !

وعلى سبيل التناقض – بل إن المرء يستطيع تحديد نوع من التناقض المشرق – هناك الإيجابيات المؤكدة لهؤلاء الذين رفضوا الانتماء ثم عادوا إلى أحضان المجتمع ، عادوا بلا أى تحفظات أو شروط !

يكفى نموذجان تدليلا على ذلك : الشخصية الرئيسة فى كتاب ثورو « والدن ، أو الحياة فى الغابات » وقصيدة ويتمان « أغنية لنفسى . » فكلا الكتابين ينهض على سرد السيرة الذاتية للرجلين اللذين يعمدان إلى الانغماس داخل نفسيهما ، والانفصال عن المجتمع وذلك لكى يتعلما كيف يعيشان بأسلوب أكثر اكتمالاً فى داخل المجتمع ؛ كلاهما يركز على الذات ، لكن بأسلوب يمتد إلى الخارج تماماً تجاه الكون . وعلى الرغم من أنهما يتشابهان فى الأساس فإنهما يختلفان فى ملامح هامة تجعلهما مفيدين كممثلين على التجربة الأمريكية المتميزة التى تتمثل فى اللاانتماء ثم العودة . إن الاختلاف الرئيس يكمن فى أن « والدن » تسرد أحداثاً حقيقية مرتبطة بالأرض وذلك بأسلوب « اليوميات » فى حين أن « أغنية لنفسى » تنهض على الملاحظة الصوفية التى لا تهدف إلى الإقلال من شأن الدلالة الرمزية لحقائق الحياة فى الغابات ، أو من شأن القاعدة الراسخة التى تنهض عليها البصيرة الثاقبة التى تتغنى بالذات فى « أغنية لنفسى » . هذا الاختلاف يبدو أوضح فى النغمة وزاوية الرؤية .

كان ثورو رجلاً عمليًّا ، وغالباً ما كان مستعدًّا للشغْب والعراك من أجل إصراره على

مواجهة الحقائق ، لم يكن هناك أى لغو أو عبث فى موقفه ، أو أى تضخيم فى الأحجام والأبعاد ، أو أى دعاء أو تظاهر . وفى حين أن «والدن» سيرة روحية ، فهى مرتبطة بالأرض والتفاؤل بالحياة ! بدأ ثورو الكتاب بقوله : «عندما كتبت الصفحات التالية عشت بمفردى فى الغابات على مبعدة ميل من جارى ، وفى بيت شيدته بنفسى . . . والآن أعيش فى كنف الحياة المتحضرة مرة أخرى .» فى والدن أدى ثورو (يوميًّا) طقوس الاستيقاظ ، وتحية الفجر ، والاستحمام فى البركة . وبأسلوب منهجى لاحظ حقائق العالم الطبيعى : الدورة (اليومية) ودورة الفصول ، البذور التى تتساقط على الأرض لكى تمد جذورها وتنمو ؛ وذوبان جليد البركة فى الربيع ؛ والحية البطيئة الكئيبة التى تدب الحياة فى عروقها مع انتشار أشعة الشمس الدافئة . فالتأكيد هنا يتركز على التجدد والعودة . كان ثورو مقيماً عند بركة والدن لكى يتحول إلى «مقيم فى كنف الحياة المتحضرة مرة أخرى» . فقد أدرك فى عزلته معنى التزامه نحو المجتمع .

أما ويتمان فقد كان صاحب رؤية استطاع أن يكتب قصيدة صوفية ذات العنوان المشبع بالبهجة والنشوة : «أغنية لنفسى» . ولم يسع أسلوبه الصوفى إلى الإقلال من قيمة مباهج الحياة أو إلى التحول إلى الحياة القاسية الصارمة . إنه يسمو بالأنا ويمجد الجسد ، وليست الخطيئة هى التى يسعى إلى تطهيرها ، بل الإحساس بالذنب يبدأ تغنيه الديونيسى بقوله : «إنى أحتفل بنفسى وأتغنى بنفسى .» وتحمله أجنحة الهروب المنتشى إلى داخل عزلة نفسه ، لكن الحركة المطلقة هى صوب «الخارج والخارج والخارج إلى الأبد .» فمن منطلق الذات بلغ آفاق الخارج التى لمسها واحتضنها ، ثم تجسدت فيه وامتزجت به ! وكانت ذروة الرؤية قد تمثلت فى «الشكل ، الاتحاد ، الخطة» . : ويتجسد هذا الاتحاد الصوفى على شكل اتحاد جنسى ، ذلك أن ويتمان يرى فى الفعل الجنسى جوهر كل من الأنانية والازدواجية . وقد تحول العنصر الصوفى إلى مجال المادة بتجسده فى الجسد نفسه ؛ والجسد يمكن بدوره أن ينتقل إلى عالم الروح ؛ لأنه إذا تخلص من إحساسه بالذنب فإنه يعود إلى حالة من البراءة الأصيلة . وتبدأ رحلة ويتمان بالانسحاب وتنتهى بالعودة ، وذلك على سبيل تأكيد كل من الهوية الفردية والهوية التى ترتبط بالذوات الأخرى فى اتحاد صوفى بين الجسد والروح ، اتحاد يسمح لكل منهما بالاحتفاظ بكيانه المتسق المتكامل فى ذاته .

* * *

مثل هذه الكتابات التى تمت مناقشتها فى تلك الفصول الاثنا والثلاثين تعد بمثابة « المعالم » على مستويات عدة إنها تمثل إنجازاً فنيًا وفكريًا ، وتلمس التطلعات والاتجاهات والأفكار والقيم المرتبطة بالمجتمع الذى أنتجها ؛ إنها تميز الوضع المحلى والناس الذين يعيشون عليه ، وتقدم الخطوط صوب الاتجاه الصحيح . لقد رأينا أن كثيراً من هذه الكتابات تشترك فى نمط متماثل يمكن أن نطلق عليه بدقة اصطلاحات محددة ؛ لتنضم إلى المفردات الأمريكية المعاصرة : اللامنتمى والملتزم . إنه لأمر ذو مغزى أن هاتين الكلمتين أمريكيتان ، ذلك أنه تمت استعارتهما من التراكيب اللغوية التى ابتكرها الشباب ، وتم تطبيقها على القوالب اللغوية التى استوعبتها تنويعة من الكتابات الأمريكية ابتداء من فترة الاستيطان الأول حتى الآن . إذن ما القاعدة العامة التى يمكن اشتقاقها من هذا ؟ ماذا يقول لنا هذا عن التجربة القومية والشخصية القومية ؟

نحن الأمريكيين ملتزمون بالحرية ليس فقط كهدف ، ولكن كوسيلة لتحقيق المسئولية الاجتماعية ، لكننا نجد ثمة مخاطرة فى هذا الشأن مما يجعلنا نشعر بالقلق هكذا ندرك رفض المؤسسة كمرحلة عادية من العملية التعليمية . بل إننا نربط فى الفن والحياة خلفيات محددة وحركات فى اتجاهات معينة بهذه المرحلة : مثل النكوص إلى الطفولة ، والاندماج داخل الذات ، والانطلاق فى الفراغ الجغرافى الهائل صوب الحدود الغربية ، أو فى الفراغ النفسى المرتبط بالعالم القديم . لكن مرونتنا تصل إلى آفاق مهولة عندما يفضل اللامنتمى عدم العودة ، ويأخذ على عاتقه مسئوليات مجتمعنا ومتطلباته واتجاهاته المهتزة .(٥) هكذا تصبح استجابتنا للامنتمى - سواء فى الواقع أو فى الخيال - متناقضة . نحن نبجل الآباء المؤسسين ونجد إلهاماً فى ثورو وويتمان ؛ لأنهما - بأسلوبهما الخاص - رفضا الانتماء ثم عادا أدراجهما . ونحن نتذكر مغامرات ليذرستوكنج وريب فان وينكل بحب ، ونتلوها على أطفالنا ، لكننا لا نأخذها على محمل الجد ؛ لأن عودتنا لم تكن كاملة . إن بو يرعبنا قليلاً بالإيحاءات المظلمة التى تدور حول هؤلاء الذين لم يعودوا .

وموجز القول أننا اخترنا مخاطر الحرية لكى نحصل على النضج والمسئولية ، لكنه لم يكن اختياراً سهلاً ، وهذا ما يظهره قلقنا أحياناً !

ملاحظات

١ – وصفت فيبي – رمز الخلاص للجميع – كليفورد بتلقائية أمام القاضي بينشون بأنه «[illegible] ورجل كالطفل ! » (الفصل الثامن) . وفى نهاية هروبهما – الذى لم يكتب له النجاح – من المنزل تصلى هيبزيباه : «يا إلهى ، ألسنا أطفالك ؟» (الفصل السابع عشر) .

٢ – «حياة فرانسيس ماكومر القصيرة السعيدة» : «تأمل ويلسون أن بعضهم يظل كما هو ، مجرد صبية لمدة طويلة ، وأحياناً طول حياتهم . وتظل ملامحهم صبيانية عندما يبلغون الخمسين ! إنهم الرجال – الصبية الأمريكيون العظام ! : »

٣ – قاموس ويبستر الجامعى السابع الجديد .

٤ – انظر قصة فوكنر «خريف الدلتا» .

٥ – إننا نخاف حتى عناصر المقيمين الأمريكيين التى توحى بأنها ترفض الانتماء . انظر هنود باركهان الذين يعدون بمثابة النماذج الأولى للقوميين السود ، والآمشيين أتباع الفيلسوف السويسرى جاكوب أمان ، واليهود الهازديين القادمين من شرق أوربا وغيرهم ممن أختاروا البقاء خارج المؤسسة الاجتماعية . وعندما تصبح مثل هذه العناصر تهديداً كهنود باركهان فإنه يمكن أن تكون استجابة المجتمع زاخرة بالشر ، أو يمكن التسامح معها على الرغم من اعتبارها نشازاً أو النظر إليها من على «كعنصر ملون» !

تم طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة



يقدم هذا الكتاب مجموعة دراسات مستفيضة لنخبة من الباحثين وأساتذة الجامعات الأمريكية عن مختلف فروع الثقافة الأمريكية، تم تحريرها تحت إشراف الأستاذ هينيج كوهين. والكتاب يلقى الأضواء التحليلية والنقدية على خصائص الفكر الأمريكي، كما يرصد الملامح المميزة للفن والأدب فى الولايات المتحدة، وغير ذلك من إنجازات المعرفة الإنسانية كما تتمثل فى المسرح والشعر والرواية والقصة القصيرة والموسيقى والمعمار، كما يجد القارئ أيضا السيرة الذاتية لصانعى التاريخ الأمريكى، وتسجيل رحلات الكشف والفلسفة والسياسة والاقتصاد وغيرها من العناصر الثقافية والحضارية التى تشكل الشخصية الأمريكية وجذورها الريادية، فيما يشبه خارطة للطريق التى شقتها الثقافة الأمريكية منذ ميلادها.

تصميم الغلاف: نسرين كشك